PII
0584

teatrul

Nr. 7 (Anul V)
IULIE 1960

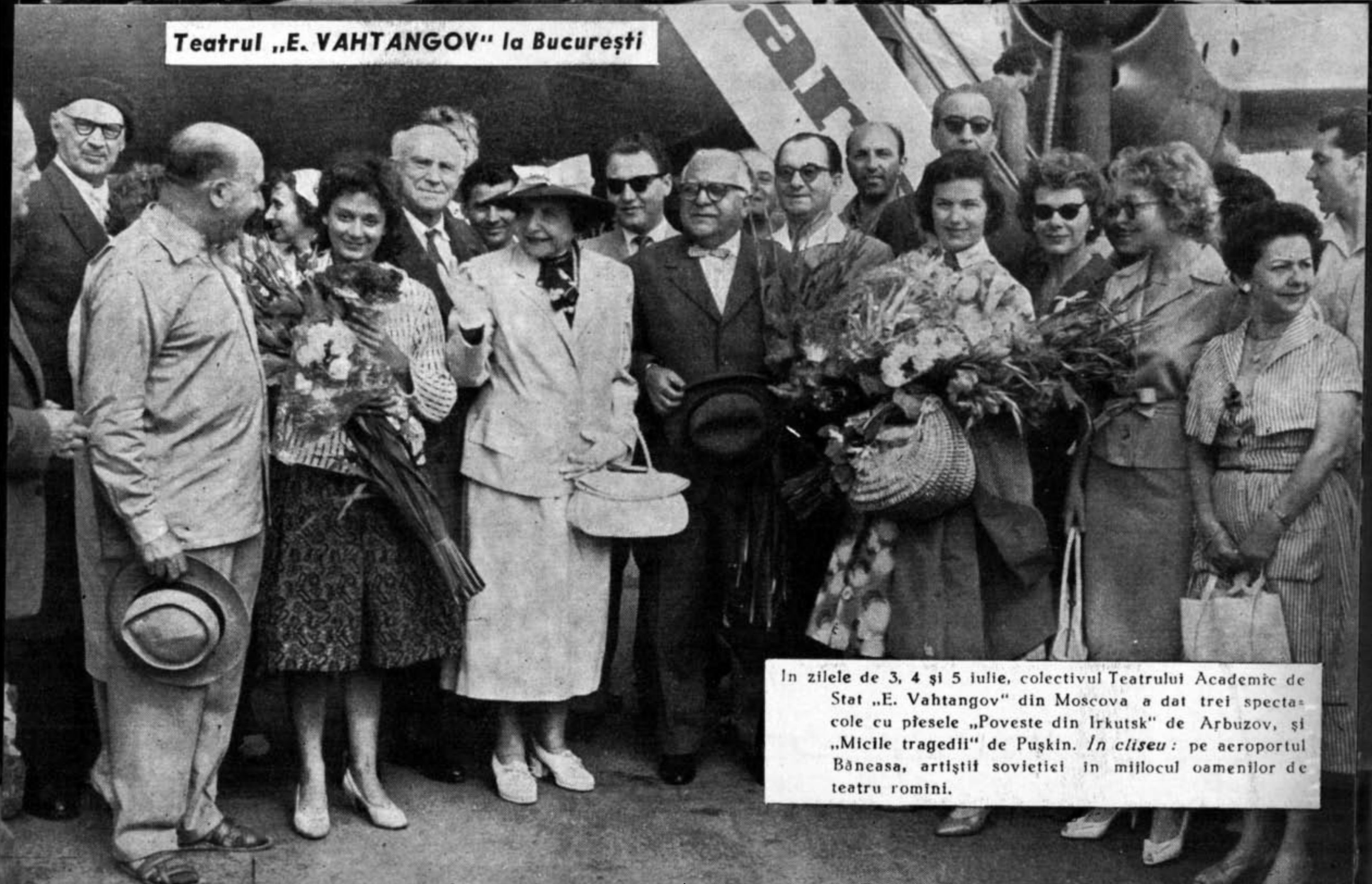
În acest număr:

CENTRUL ÎNAINTAȘ A MURIT ÎN ZORI

Farsă în 3 acte
de A. Cuzzani

PIA 344/7

Teatrul „E. VAHTANGOV" la București



In zilele de 3, 4 şi 5 iulie, colectivul Teatrului Academic de Stat „E. Vahtangov" din Moscova a dat trei spectacole cu piesele „Poveste din Irkutsk" de Arbuzov, şi „Micile tragedii" de Puşkin. *În clişeu:* pe aeroportul Băneasa, artiştii sovietici in mijlocul oamenilor de teatru romini.

PII 0584

teatrul

Nr. 7 (anul V) Iulie 1960

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

S U M A R

Pag.

MAI APROAPE DE VIAŢA POPORULUI . . 2

Mircea Alexandrescu

ÎNSEMNĂRI DESPRE STAGIUNEA ÎNCHEIATĂ 5

Traian Şelmaru

DRAMATURGIA CONTEMPORANEITĂŢII ŞI DRAMATURGIA „CONTEMPORANEIZĂRII” . 19

Mira Iosif

POEM DESPRE STĂPÎNII VIEŢII 31

Al. Popovici

ÎNCEPUT DE ÎNNOIRE LA „ESTRADĂ”
. . . DAR NUMAI UN ÎNCEPUT ! 39

CENTRUL ÎNAINTAŞ A MURIT ÎN ZORI
Farsă în trei acte
de AGUSTIN CUZZANI . . 45

TEATRU ŞI CONTEMPORANEITATE
Răspund: Moni Ghelerter, Liviu Ciulei, Miron Niculescu, Lucian Pintilie 71

CRONICA

„Parada” de Victor Eftimiu (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale”); „Nud cu vioară” de Noel Coward (Teatrul „C. Nottara”) ; „Viori de primăvară” de Al. Stein (Teatrul Armatei); „Liturghia de la miezul nopţii” de Peter Karvas (Teatrul „C. Nottara”) ; „Vlaicu şi feciorii lui” de Lucia Demetrius (Teatrul de Stat din Piatra Neamţ) 79

P III 344/7

MERIDIANE

PROBLEMELE REGIEI ÎN DISCUȚIA OAMENILOR DE TEATRU SOVIETICI (II) 90

CONFLICT ȘI EROU
Dezbateri despre problemele dramaturgiei în U. R. S. S. 93

TEATRUL UNOR NAȚIUNI TINERE LA TEATRUL NAȚIUNILOR 95

Coperta I: Iulia Borisova (Teatrul Academic de Stat din Moscova „E. Vahtangov") și Marcela Rusu (Teatrul Național „I. L. Caragiale"), interpretele rolului Valia din Poveste din Irkutsk, *împreună cu A. Arbuzov, autorul piesei.*

Coperta IV: sus — *N. S. Plotnikov (Serdiuk), I. P. Liubimov (Viktor), Iulia Borisova (Valia) și M. A. Ulianov (Serghei) în* Poveste din Irkutsk *de A. Arbuzov ;* jos — *N. S. Plotnikov (Leporello) și L. V. Țelikovskaia (Laura) în* Oaspetele de piatră *de Pușkin — Teatrul Academic de Stat din Moscova „E. Vahtangov".*

Desene de Silvan

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
lei 15 pe trei luni, lei 30 pe șase luni, lei 60 pe un an

Avîntul uriaş al forţelor creatoare ale poporului oferă o sursă inepuizabilă de inspiraţie pentru scriitorii şi artiştii noştri. Dezvoltînd rezultatele pozitive obţinute în ultimii ani în lărgirea tematicii şi îmbogăţirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografiei, creatorii noştri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigenţe artistice şi ideologice ale partidului şi poporului. Pentru aceasta se cere, în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendinţa de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de „aleşi"; se cere îndeosebi cunoaşterea aprofundată a realităţilor, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent, al artistului cu oamenii muncii — viitori eroi ai operelor sale. Numai astfel în paginile cărţilor, în operele de artă va pulsa din plin viaţa noastră atît de bogată, cu faptele ei măreţe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase.

(Din Raportul C.C. al P.M.R.,
prezentat de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej
la Congresul al III-lea al P.M.R.)

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

MAI APROAPE DE VIAŢA POPORULUI

Lucrările şi hotărîrile celui de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn sînt în miezul preocupărilor şi însufleţesc pe fiecare om al muncii din ţară. Raportul Comitetului Central al partidului, prezentat de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej, şi datele lui „cu adevărat feerice“ — cum le-a apreciat tovarăşul Hruşciov — sînt, în fiecare domeniu de activitate, obiectul celor mai entuziaste eforturi de traducere în viaţă. Sarcinile trasate de Congres — marile lor semnificaţii istorice, complexele şi înaltele lor implicaţii în viaţa, gîndirea şi orizonturile omului — vor continua zi de zi să călăuzească poporul în avîntatul lui mers înainte spre desăvîrşirea construcţiei socialismului în ţara noastră, spre apropiata etapă a construirii treptate a comunismului.

Un important capitol în Raportul Comitetului Central şi unul din punctele de seamă ale dezbaterilor la Congres l-au constituit problemele privind domeniul ideologiei şi al culturii. Oamenii de cultură — cadrele profesorale din şcolile noastre de toate gradele, savanţi academicieni, cercetători ştiinţifici — găsesc în documentele Congresului indicaţii clare privind activitatea, îndatoririle, contribuţia lor la împlinirea planului de 6 ani şi a programului de perspectivă. Creatorii de pe tărîmul literaturii, artei, teatrului, cinematografiei îşi văd şi ei mai puternic luminate căile care duc la întărirea forţei educativ-transformatoare şi de pătrundere în mase a operelor lor viitoare. Artiştii înţeleg acum mai bine, cît de strîns sînt legate, mai ales în această etapă de dezvoltare a societăţii noastre, problemele construirii material-economice a socialismului, de problemele construirii şi dezvoltării conştiinţei, moralei, atitudinii socialiste a omului. Tot ce a însemnat transformare şi tot ce continuă să nască uriaşele transformări ale vieţii noastre ; tot ce este „cu adevărat feeric“ în ceea ce s-a construit, şi ceea ce urmează să se realizeze de-a lungul celor 6—15 ani de acum înainte, îl exprimă pe omul care le-a visat, le-a conceput, le-a realizat şi le va realiza. „Spiritul creator al maselor muncitoare“ trece ca un fir de aur printre datele şi cifrele istoricelor Directive ale Congresului. Pe acest spirit creator se întemeiază certitudinea partidului în împlinirea Directivelor, pe acest spirit, pe iniţiativa mereu vie şi pe experienţa constructoare acumulată de omul muncii de-a lungul anilor, pe nepotolita lui pasiune de a îmbogăţi, întări, înfrumuseţa şi înnoi viaţa, pe această pasiune mereu încrezătoare în permanenta şi biruitoarea forţă a noului. Această pasiune a muncii şi creaţiei, exprimată fără emfază, întrupată în fapte de cele mai multe ori eroice şi măreţe prin simplitatea lor, constituie miezul acelei neîntrerupte şi mereu victorioase ofensive a socialismului, despre care vorbea Raportul Comitetului Central şi care face o trăsătură caracteristică a politicii partidului.

„Ca urmare a transformărilor social-economice, în ţara noastră a luat naştere şi se dezvoltă tot mai mult o morală nouă, socialistă, o nouă atitudine faţă de muncă, faţă de bunurile obşteşti şi îndatoririle sociale, noi relaţii de întrajutorare tovărăşească între cei ce muncesc. Viaţa arată ce forţă reprezintă conştiinţa tot mai înaltă a oamenilor muncii, identificarea lor cu interesele generale, încrederea lor în viitor, hotărîrea lor de a-şi aduce contribuţia la victoria deplină a socialismului“ — se spune în raportul prezentat de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej.

Această forţă, *pe care o reprezintă conştiinţa omului, este chiar temelia creaţiei artistice.*

„Dar formarea conştiinţei socialiste şi lichidarea influenţelor educaţiei şi moralei burgheze este o sarcină de lungă durată. «Făurirea unei discipline noi în muncă — *scria Lenin* —, făurirea unor forme noi de legături sociale între oameni, făurirea unor forme şi metode noi de antrenare a oamenilor în muncă, aceasta este o muncă ce necesită mulţi ani şi multe decenii.» *Partidul nostru desfăşoară o intensă activitate pentru dezvoltarea conştiinţei socialiste şi a noilor trăsături de comportare a oamenilor, pentru plămădirea omului nou, membru demn al societăţii socialiste. Capătă o însemnătate tot mai mare judecata opiniei publice, a colectivităţii, formele obşteşti de influenţare a celor ce încalcă normele vieţii sociale, de combatere a manifestărilor nesănătoase ale unor elemente înapoiate ale societăţii."*

Nobila cerinţă pe care partidul o adresează artistului este să cunoască în bogata ei complexitate această conştiinţă, să o oglindească cu autenticitate şi putere emoţională, să o înrîurească deci în aşa fel, încît ea să crească mereu mai puternică, eliberată de reziduurile educaţiei şi moralei vechi, aşa fel încît ea să ajungă, potrivit propriilor ei năzuinţe şi avînturi, o adevărată conştiinţă socialistă.

Partidul, prin tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej, cheamă în acest scop pe artist să fie în mijlocul avîntului uriaş al forţelor creatoare ale poporului, care-i oferă o sursă inepuizabilă de inspiraţie.

Este sursa din care s-a născut şi pînă acum tot ce e mai valoros în literatura şi arta noastră nouă, realist-socialistă. Adresînd artiştilor îndemnul de a pătrunde mai adînc în viaţa poporului, partidul are în vedere tocmai „rezultatele pozitive obţinute în ultimii ani în lărgirea tematicii şi îmbogăţirea fondului de idei" al creaţiei artistice şi le cere să dezvolte aceste rezultate pozitive. În ce sens? În sensul Directivelor Congresului; în sensul surprinderii — în transformările pe care ţara le va cunoaşte în anii viitori — a unor nu mai puţin importante procese de transformare în conştiinţa oamenilor.

Să ne gîndim doar la cîteva din cele esenţiale, şi în primul rînd la cele ce se vor petrece în rîndurile clasei muncitoare. Ritmul rapid de creştere a productivităţii muncii, creşterea nivelului de industrializare socialistă a ţării se vor realiza în baza celei mai înaintate tehnici, în baza unei tehnici care ţine seamă de „ultimul cuvînt al ştiinţei moderne". Se vor introduce în producţie şi în procesele de producţie mecanizarea, automatizarea, maşinile-unelte cu program, maşinile electronice de calcul şi alte sisteme de programare electronică. Se va strînge colaborarea nemijlocită între industrie şi institutele academice de cercetări ştiinţifice. Toate aceste măsuri, prevăzute în Directivele Congresului, „pentru realizarea unui ritm înalt de creştere a producţiei, lărgirea continuă a activităţii economice şi social-culturale, reducerea treptată a duratei zilei de muncă", sînt determinant legate nu numai de o calificare profesională corespunzătoare a muncitorului, ci şi de o lărgire a universului său de gîndire, de judecare şi înţelegere a lumii, de un mod specific de simţire, de o etică nouă, îmbogăţită de un comportament caracteristic, nou, în viaţa personală, în raporturile lui cu lumea din jur. Momentul ştergerii deosebirilor esenţiale dintre munca fizică şi munca intelectuală începe să se profileze ca relativ apropiat. Cum apropiate apar zorile în care vom vedea dispărînd graniţele deosebitoare dintre sat şi oraş. Viaţa şi problemele lăuntrice ale omului, supus de pe acum acestui uluitor proces de transformare şi de înălţare umanistă, pot scăpa oare interesului şi elanului creator al artistului? Desigur că nu. La desăvîrşirea acestui proces de construire a unei asemenea înalte conştiinţe umane, artistul se simte, prin însăşi funcţia artei sale, chemat să contribuie. El va urmări îndrăzneala şi pasiunea creatoare a omului muncii, va oglindi în opera de artă realizarea unităţii dintre viaţa personală şi cea obştească, integrarea interesului individual în interesul obştesc, subordonarea binelui propriu, binelui general, răspunderea faţă de colectivitate.

Schimbări fundamentale au avut loc şi în structura de clasă a populaţiei săteşti. În satele noastre, în care nu mai există chiaburime şi în care, de pe acum, predomină puternic relaţiile socialiste, au dispărut în bună măsură vechile trăsături de caracter ale ţăranului umil, „talpă a ţării", ştiut din vremile bîntuite de dijmă şi de mitul proprietăţii private. „În procesul acestor transformări revoluţionare care au schimbat din temelii înfăţişarea satului, se formează o clasă nouă, ţărănimea colectivistă, prietenă şi aliată de nădejde a clasei muncitoare, se dezvoltă conştiinţa socialistă a maselor ţărăneşti, se întăreşte şi se ridică pe *o treaptă mai înaltă alianța muncitorească-țărănească". Dramaturgia noastră, care a obținut succese în oglindirea unora din transformările de la sate, n-a îndrăznit să înainteze prea mult și prea adînc în ceea ce s-a petrecut în viața și psihologia țăranului, eliberarea sa de individualismul proprietății private, sub influența vieții și muncii colective. Producțiile dramatice inspirate din lumea satelor noastre reflectă încă prea puțin schimbarea din temelii a înfățișării omului din satele noastre, a conștiinței lui, ce tinde să se cristalizeze după trăsăturile noi ale unei clase noi.*

Perspectiva anilor ce ne stau în față se deschide însă și asupra altor căi de transformare a țărănimii noastre. Directivele Congresului vorbesc despre creșterea an de an a forțelor de muncă, odată cu ridicarea productivității muncii. Principală forță de producție a societății, aceste forțe de muncă vor crește în viitorii șase ani cu circa un milion de salariați din sfera producției materiale și din domeniul social-cultural. Din acest milion, 400—500 de mii de persoane vor fi recrutate din populația sătească. Lucrul va fi posibil „datorită terminării colectivizării, creșterii înzestrării tehnice și sporirii productivității muncii în agricultură". Drumul acestor oameni crescuți în climatul și psihologia satului, spre viața, preocupările, lumea uzinelor, a șantierelor, a bibliotecilor, spre climatul orășenesc, nu va rămîne desigur fără consecințe în conștiința lor. Și asemenea consecințe nu vor putea scăpa dramaturgilor noștri și, în general, artiștilor noștri. Cum nu le vor putea scăpa nici marile transformări sufletești pe care le vor încerca oamenii ce trăiesc în regiunile pînă mai ieri lăsate să se odihnească în liniștea „pitorească" a înapoierii și care, din locuri „unde nu se întîmplă nimic", vor deveni, potrivit Directivelor, regiuni economicește ridicate la nivelul regiunilor în care freamătă din plin viața construcției socialismului. Dar o asemenea cunoaștere a omului nou nu se va putea realiza decît printr-un contact viu și permanent al artistului cu oamenii muncii, din observarea și extragerea ca material artistic a ceea ce este esențial în experiența maselor, din orientarea gîndirii și acțiunii omului pe linia politicii și activității practice a partidului. Aceasta înseamnă a uni cunoașterea realităților cu o întărită fermitate a spiritului de partid, cu intransigența și combativitatea neobosită în fața ideologiei burgheze.

„În prezent — *ne învață partidul* — activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîuririlor educației burgheze din conștiința oamenilor este tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei între vechi și nou."

Cunoașterea aprofundată a realităților va avea drept efect artistic, printre altele, și lichidarea mult dezbătutei discrepanțe dintre viață și caracterul încă abstract, artificial și neconvingător, al imaginilor artistice întîlnite uneori în lucrările noastre dramatice. Apropierea vie, nemijlocită, de viață, de omul muncii, va înrîuri fără doar și poate și conștiința creatoare și atitudinea artistului față de propria lui creație și față de scopurile ei. Va întări în el convingerea că valoarea operei de artă e determinată de eficiența ei și că, la rîndul ei, eficiența operei de artă se realizează dintr-un tot mai profund caracter popular. Contactul strîns cu viața va duce, în lumea creatorilor de artă, și la lichidarea acelor neajunsuri pe care le semnalează raportul prezentat de tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej, cum sînt spiritul de castă, individualismul, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de „aleși".

Nivelul ideologic, etic și cultural al omului muncii este de pe acum crescut și de pe acum judecata lui asupra valorilor estetice are o greutate pe care nici un creator de frumos nu o poate nesocoti. A-l cunoaște îndeaproape pe acest om va fi pentru artist a-i cunoaște creșterea și sporul exigențelor lui; va determina în artist dorința de a-i răsplăti setea de cultură și de înnobilare sufletească, pe măsura acestor exigențe. De această realitate ține seamă Raportul Comitetului Central, cînd cere artiștilor să făurească opere „la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului".

Pași însemnați spre asemenea opere au fost făcuți. Pătrunzînd mai adînc în viața omului de azi din țara noastră, reflectînd pasiunea lui creatoare, îndrăzneala lui eroică de constructor, etica lui înaintată, umanitatea lui înalt-socialistă, oamenii literaturii și artei vor crea din ce în ce mai multe opere care, laolaltă, să configureze „viața noastră atît de bogată, cu faptele ei mărețe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase".

Mircea Alexandrescu

Însemnări DESPRE STAGIUNEA ÎNCHEIATĂ

Era încă vară, în august, cînd a început stagiunea 1959—1960, dar teatrele au ținut să fie prezente la o mare cinstire: a 15-a aniversare a Eliberării. S-a muncit cu rîvnă și dăruire și n-a fost teatru să nu răspundă la sărbătoreasca manifestare, căreia îi datorăm o seamă de valoroase spectacole romînești, reprezentate apoi în tot cursul într-adevăr lungii stagiuni ce s-a încheiat de curînd.

Acum nu mai sînt de așteptat noi premiere, deși nu s-ar putea spune că viața teatrală a încetat, pentru că ea continuă prin turneele ce străbat întreaga țară. Oamenii de teatru își acordă meritatul repaus estival și, în răstimpuri, se gîndesc cu siguranță la succese, iar alții, mai autocritici, își mărturisesc în forul lor cel mai intim, și unele nereușite proprii din stagiunea ce s-a scurs. E un firesc moment de sinteză, cînd, cu conștiința perspectivei de viitor, se încearcă cu îndreptățire o privire în urmă asupra a ceea ce a însemnat, în faptele lui esențiale, anul teatral 1959—1960.

S-a ivit, și nu la voia întîmplării, tocmai către sfîrșitul stagiunii, necesitatea unui colocviu între scriitorii de teatru și realizatorii de spectacole, pe tema *Teatru și contemporaneitate.* De discuția aceasta, oglindită în paginile revistei noastre, socotim că trebuie să ținem seamă în retrospectiva ce încercăm. Căci, alături de noi, orice om de teatru, dramaturg, actor, regizor, scenograf, critic teatral etc., participant pe măsura și atribuțiile lui la manifestările stagiunii, își propune să răspundă la o seamă de întrebări : ce anume a adus ea nou în viața și orientarea artei noastre dramatice, cum a contribuit ea la educarea spectatorului de azi, în ce măsură a reflectat epoca noastră atît de bogată în fapte creatoare, atît de dinamică prin prefacerile pe care le cunoaște, atît de înălțătoare prin umanismul comunist ce îi aureolează spiritualitatea, și mai ales ce e de făcut pentru a dezvolta tot ce a apărut cu adevărat înnoitor.

Una din trăsăturile evidente ale anului teatral încheiat o constituie prezența masivă a piesei romînești, și mai ales pasul înainte pe care unele dintre lucrările dramatice l-au făcut în aprofundarea vieții și a problemelor ei, în creșterea valorilor artistice, în reflectarea și dezbaterea acestor probleme. Astfel, stagiunea ne-a adus, alături de noua și valoroasa piesă a lui Horia Lovinescu, *Surorile Boga,* debutul lui Dorel Dorian, care s-a impus pe bună dreptate atenției publicului cu piesele *Dacă vei fi întrebat* și *Secunda 58,* precum și încă două debuturi în dramaturgie, de data asta ale cunoscuților prozatori Titus Popovici (*Passacaglia)* și V. Em. Galan, a cărui comedie *Prietena mea Pix,* abia publicată, așteptăm s-o vedem jucată în stagiunea viitoare, împreună cu *Celebrul 702,* noua lucrare a lui Al. Mirodan. De mult interes s-a bucurat piesa Luciei Demetrius *Vlaicu și feciorii lui*, iar noua lucrare a lui Mihail Davidoglu, *Uriașul din cîmpie*, a avut o călduroasă primire din partea spectatorilor dobrogeni, din viața cărora e inspirată. Merită a fi de asemenea subliniată prezența acad. Victor Eftimiu *(Parada)* și a lui Al. Kirițescu *(Moș Teacă)* în genul încă puțin abordat al comediei satirice. Lui Paul Everac i s-a reprezentat *Explozie întîrziată*, în care autorul *Ferestrelor deschise* e preocupat de o problematică nouă. În sfîrșit, stagiunea a mai cuprins *Orașul fără istorie* de V. Bîrlădeanu, comediile lirice *Scrisori de dragoste* de V. Stoenescu și *O lună de confort* de Șt. Iureș și B. Dumitrescu etc. După cum se vede, piesele noi sînt numeroase și felurite, iar spectacolele care le-au dat viață au stîrnit, multe din ele, un interes deosebit, prețuirea publicului și a criticii dramatice. Neîndoielnic că și în stagiunea viitoare ele vor rămîne pe afiș, și pe seama lor — în special a celor care au văzut lumina rampei de curînd sau au fost numai tipărite — vor continua să se desfășoare rodnice discuții.

De mai mare sau mai mic răsunet, în ansamblul stagiunii, toate aceste lucrări vorbesc — în ciuda inegalității lor calitative — despre o vădită multilateralizare a preocupărilor tematice în dramaturgia noastră.

În descifrarea căutărilor și realizărilor înnoitoare, și luînd ca etalon lucrările cele mai izbutite (de pildă, *Surorile Boga*, piesele lui Dorian, comedia lui Galan *Prietena mea Pix)*, vom putea constata cum creșterea măiestriei și a eficienței artistice se dovedește determinant legată de pătrunderea mai adîncă în viață, în procesul de transformare a omului *nou*, de dezvăluirea faptelor, gîndurilor și psihologiei sale noi. În ele vom putea vedea verificîndu-se adevărul că expresia nouă a operei de artă se realizează din abordarea curajoasă a conținutului efectiv nou de viață, că acest conținut stă la baza și a caracterizării mai adînci, mai ample, emoționante și deci mai concludente, a eroilor dramatici întîlniți în respectivele piese, și a autenticității conflictelor sociale și de conștiință desfășurate în ele. Cu mai multă îndrăzneală se dezbate aci *procesul* de continuă înnoire a vieții și omului, ceea ce dă lucrărilor o mai mare forță agitatorică, transformatoare.

Desigur, nu vom generaliza, pentru că ceea ce este valabil în cele de mai sus, pentru unele piese, nu se poate raporta, uneori chiar deloc, la altele, aflătoare și ele în repertoriul stagiunii care și-a lăsat cortina.

Ne întrebăm, de pildă, cum l-ar putea interesa pe spectatorul nostru, devenit an de an tot mai exigent și mai cunoscător al problemelor generale ale vieții și ale artei, o expunere schematică de fapte, străine de o veritabilă transfigurare artistică și deci puțin grăitoare în forma pe care o au, ca de pildă în *Stînca miresei*, *Paloșul de foc* sau *Scrisori de dragoste* (aceasta din urmă încercînd să transpună dramatic o problematică nouă și o idee valoroasă, cu ajutorul unor formule în care artificialul se însoțește cu învechitul).

Din păcate, destule din piesele reprezentate apar nefinisate, în ele se citește graba de a fi aduse la public înainte ca procesul de gestație al operei să se fi terminat.

Tocmai pasul înainte, făcut prin unele realizări valoroase, ne dă dreptul, credem, să fim mai exigenți cu scriitorii dramatici în stagiunea pe care o așteptăm. Căci, oricîtă strădanie și oricît talent ar folosi regizorii, actorii și scenografii pentru traducerea în spectacol a unor piese, se întîmplă ca ei să nu poată realiza decît, în cel mai bun caz, ceea ce dezavua pe bună dreptate Al. Mirodan în rîndurile publicate nu de mult în această revistă, adică un fel de operație cosmetică, incapabilă să ascundă totuși viciul originar. (Am asistat — ca să ne referim la un caz recent — cu puțin înainte de închiderea stagiunii, la Teatrul Municipal, la un astfel de experiment, în care inteligența și devotamentul regizorului față de text au încercat să suplinească, prin rezolvarea scenică, unele dintre hiaturile acestuia. E vorba de piesa lui Everac, *Explozie întîrziată.* Aci, regizorul Lucian Pintilie a izbutit, printr-un efort de reprofilare a unor momente și de întărire a unor legături destul de firave, să asigure o logică a expunerii, dar nu să și confere acelor momente și valoarea artistică, claritatea și profunzimea vieții pe care autorul ar fi trebuit să le realizeze. Acest lucru e valabil și pentru *Uriașul din cîmpie, Orașul fără istorie, O lună de confort* și altele.

În configurația generală a repertoriului, neajunsurile unor piese slabe apar și mai evidente, dacă le judecăm în funcție de piesele romînești valoroase, despre care am pomenit, și dacă ținem seamă pe de altă parte, de aportul și nivelul artistic al unei întregi serii de lucrări din dramaturgia universală, jucate în stagiunea care s-a încheiat, pe scenele noastre. Căci, de la Gorki, care în *Azilul de* *noapte* și în *Cei din urmă* anunță cu atîta vizionară pătrundere și vibrație artistică sfîrșitul unei lumi, și continuînd cu *Tragedia optimistă* și *Brigada I-a de cavalerie* ale lui Vîșnevski, trecînd apoi prin marile momente ale unei epoci mărețe de transformări sociale, cu piesele lui Pogodin, *A treia, patetica, Aristocrații*, cu *Nila* lui Salînski, și pînă la *Poveste din Irkutsk* a lui Arbuzov, spectatorului i se relevă un întreg univers de gîndire nouă, în care poate citi istoricul prefacerilor morale și spirituale ale omului nou, proces pornit din focul revoluției, atît de emoționant redat de Vîșnevski, spre cucerirea desăvîrșirii morale din *Poveste din Irkutsk*. De la Shaw, Brecht, Miller, Figueiredo, spectatorul învață să cunoască și să recunoască mai bine pe reprezentanții unei lumi din lanțurile căreia s-a eliberat nu prea de mult, lume pe care au țintuit-o la stîlpul infamiei, la vremea lor, și Shakespeare, Molière, Racine, Schiller, Beaumarchais, Gogol, Cehov, Ostrovski, Alecsandri, Caragiale, cu toții prezenți la loc de cinste pe scenele noastre, și în această stagiune.

În legătură cu repertoriul teatrelor (în general, cum s-a văzut, de bună calitate, deși excepții n-au lipsit), am vrea totuși să adăugăm o constatare : o oarecare comoditate și un prea evoluat simț de imitație, dovedit de unele — destul de multe — secretariate literare (criticabile și într-adevăr criticate nu de mult, dar pare-se, nu cu prea mare succes pînă acum) și de către consiliile artistice ale teatrelor, în ce privește alcătuirea repertoriului. Pentru că, într-adevăr, deși au la dispoziție cu sutele, piese vrednice a fi reprezentate și putînd fi reprezentate, dacă... unii conducători de teatre și-ar lua inima în dinți să le „descopere", s-a repetat și în acest an, în multe colective teatrale, cu o splendidă încăpățînare, fenomenul copierii vecinului sau a vecinilor. „Descoperă" cineva, să zicem, *Ruy Blas* (ce-i drept, foarte puțin cunoscută !), și cu siguranță după 2-3 luni, *Ruy Blas* va fi programată (prin eliminarea unei piese ce avea privilegiul de a nu mai figura pe alte liste și care răspundea poate mai bine posibilităților colectivului) în repertoriul a cel puțin 4—5 teatre din țară. Așa s-a întîmplat cu *Moartea unui comis-voiajor*, cu *Cale lungă*, pe care au jucat-o deodată cinci teatre din țară, plecînd apoi cu ea, pare-mi-se, din nou toate deodată, în turneu. Așa s-a întîmplat și cu altele. Nu sîntem împotriva prezentării concomitente a aceleiași opere pe mai multe scene din țară. Ar fi absurd. Dar cu o condiție : ca alegerea operei și reprezentarea ei să fie făcute după o judicioasă cumpănire a forțelor și posibilităților artistice ale colectivelor respective. Altfel, se ajunge, cu cele mai bune intenții, la compromiterea operei, la un deserviciu adus și spectatorilor și artiștilor care s-au ostenit să realizeze, în condiții nepotrivite, spectacolul.

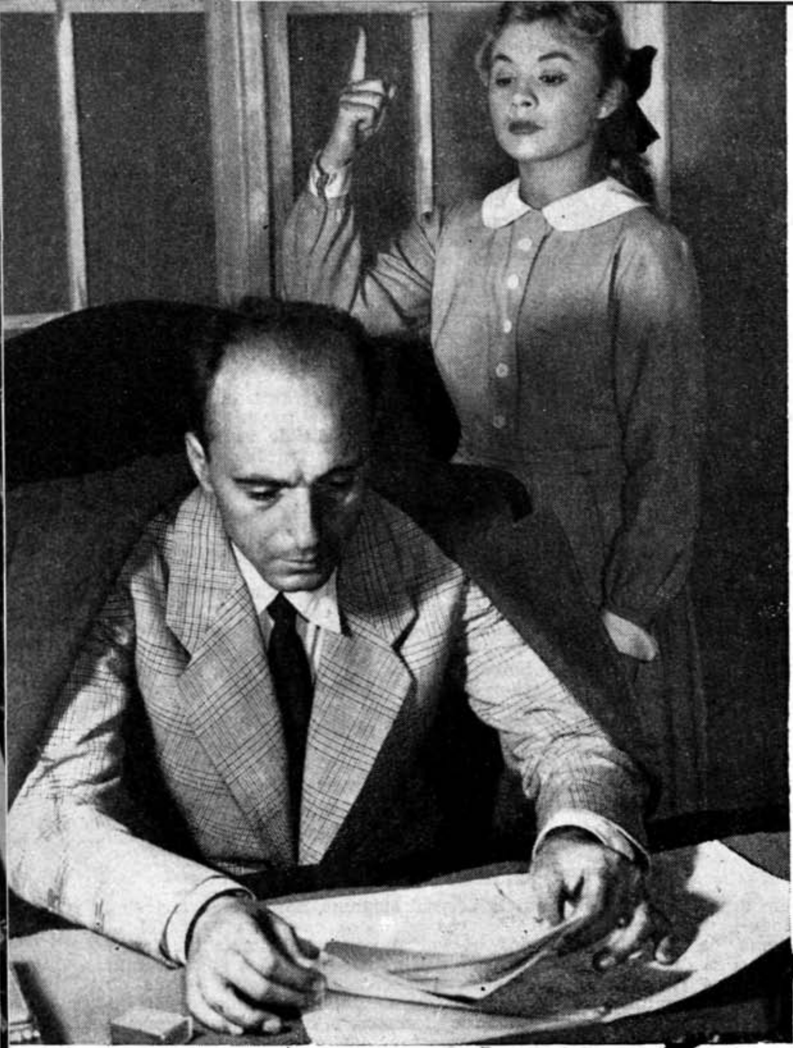
***

După cum dramaturgia a progresat în această stagiune, spectacolul de teatru a făcut, la rîndu-i, un pas însemnat către ceea ce epoca noastră vrea ca el să devină : o tribună, de la înălțimea căreia își iau zborul ideile nobile ale făuritorilor lumii noi și se dă o replică viguroasă — prin înseși calitatea și conținutul nobil, uman, al artei realist-socialiste — artei decadente. Această funcție de propulsor al ideilor și sentimentelor umanității comuniste, se străduiesc regizorii noștri s-o slujească. „Teatrul trebuie să fie o dezbatere", susține Radu Penciulescu ; „teatrul trebuie să fie un mijloc de agitație continuă și de pătrundere adîncă în mase", cere Horea Popescu ; „să exprime epoca noastră", urmăresc Dinu Cernescu și Mihai Dimiu ; „să fie factor ideologic activ", preconizează Al. Finți etc., etc.

Prin cele mai reprezentative spectacole ale stagiunii 1959-60, teatrul tinde vădit să fie un astfel de for artistic, o sursă de atari valori etice și estetice. Exemplificăm, mai jos, fără pretenții de ierarhizare și fără intenții bilanțiere.

O minunată dezbatere, un spectacol de idei a fost *Brigada I-a de cavalerie*, în regia lui Radu Penciulescu. O mare simplitate și o gravitate neafectată — de ce altceva ar fi avut nevoie o dezbatere ca aceasta ? — au creat climatul spectacolului, pe care s-au proiectat, ca simple jaloane, elementele unui decor — organic axat în jurul concepției regizorale — semnat de Toni Gheorghiu. I-am recunoscut lui Radu Penciulescu și în *Secunda 58* concepția sa despre rostul teatrului.

Horea Popescu, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., își animă la rîndu-i actorii și spectatorii, creînd o efervescență emoțională, intelectuală și estetică. Autor al



Ionescu-Gion (Barbu Dra-
ir) şi Vasilica Tastaman (Ro-
Rareş) în „Dacă vei fi
ntrebat" de Dorel Dorian
— Teatrul Municipal

Costel Rădulescu (Willy Loman)
în „Moartea unui comis-voiajor"
de Arthur Miller
— Teatrul de Stat din Sibiu —

Scenă din „Visul unei nopţi de vară" de Shakespeare — Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi

Scenă din „Surorile Boga" de Horia Lovinescu — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"

unor puneri în scenă ca *Baia* de Maiakovski, *Domnişoara Nastasia* (la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), *Vlaicu şi feciorii lui* (la Teatrul Municipal), *Inspectorul de poliţie* (anul acesta, la Teatrul din Petroşani), toate recunoscute succese, Horea Popescu a făcut şi în această stagiune dovada multiplelor lui calităţi, pe textul *Aristocraţilor* lui Pogodin. El ne-a oferit şi cu acest prilej un spectacol agitatoric, ale cărui sensuri şi probleme au generat cu siguranţă multe întrebări şi probleme spectatorului, vreme îndelungată după ce a părăsit sala. Ne gîndim, în acelaşi timp, şi nu fără părere de rău, cît de puţin a avut acest dar spectacolul cu aceeaşi piesă pe scena Naţionalului din Cluj, unde rezumatele sub forma unor motto-uri, destul de puţin inspirate, adăugate textului, au dăunat tocmai ritmului interior al desfăşurării acţiunii, făcînd-o să fie expozitivă şi nedramatică.

O subtilă pledoarie a realizat Mihai Dimiu pe scena Teatrului de Stat din Sibiu cu piesa lui Miller, *Moartea unui comis-voiajor.* Regizorul nu s-a mărginit să încropească un cadru dominat de siluetele unor zgîrie-nori, pentru a sugera New Yorkul, şi în care s-ar putea petrece o dramă cu rezonanţe intime. Şi nici nu s-a mulţumit să-şi îmbrace eroii în costume care să vorbească doar ele despre lumea de peste ocean, ci, interpretînd dramatic subtextul lucrării, a realizat climatul moral şi social, atmosfera umană specifică lumii dolarului, o atmosferă în care drama lui Willy Loman este nu una mărunt personală, ci una a unei întregi categorii de sacrificaţi ai lumii banului. Pentru Dimiu, piesa lui Miller a însemnat o pledoarie, căreia el a ştiut să-i redea nobleţea artistică, prin înălţimea şi frumuseţea la care a purtat curentul textului. Reuşita regizorului din Sibiu se cere cu atît mai mult subliniată, cu cît el a realizat spectacolul mergînd pe alte coordonate decît cele de la Teatrul Municipal din Bucureşti.

Liviu Ciulei a demonstrat, în atît de disputatul spectacol *Azilul de noapte,* în primul rînd, variatele sale căutări personale. El a dovedit că este un artist care vrea să convingă prin noutatea expunerii, prin abaterea de pe făgaşurile umblate, prin încercarea de a afla perspective şi trimiteri noi, spre actualitate, unei opere clasice, de care se leagă o întreagă literatură interpretativă. Experimentul său artistic a scăpat însă din vedere, din păcate, după a noastră părere, tocmai esenţialul, adică profundul umanism conţinut în textul gorkian. Ceea ce a scăzut considerabil valoarea spectacolului.

Acelaşi *Azil de noapte* a găsit la Teatrul de Stat din Bacău o interpretare care-i umbreşte de asemenea sensurile, datorită însă altor cauze : unei lipse de consecvenţă în colaborare, sau unei neconcordanţe de viziuni între regizorul Gheorghe Rusu şi scenograful Toni Gheorghiu. Cadrul scenografic, constituit în principal dintr-o imensă scară, obligă desfăşurarea scenică pe o linie coborîtoare — spre *fund,* aşa cum sugerează însuşi primul nume al piesei lui Gorki. Regizorul a risipit însă mişcarea protagoniştilor, fără o orientare precisă, în toate direcţiile scenei. In chipul acesta, a fost anulat sensul major, s-a redus forţa de convingere şi de transmitere a mesajului dramatic al piesei, care a fost văduvită de o pregnantă sugerare a locului şi momentului acţiunii, şi, în cele din urmă, a însăşi condiţiei umane şi sociale a eroilor care populează Azilul lui Kostîliev. Faptul ne miră. Căci, regizorul băcăuan a realizat, anul trecut, cu acelaşi scenograf, la piesa lui Dorian, *Dacă vei fi întrebat,* o colaborare mai fericită decît cea de acum, la piesa lui Gorki, în care lipsa de coordonare, de unitate de vederi, între regizor şi scenograf, a dus pe de o parte la naşterea unui „spectacol de decor" (deci, un fals spectacol dramatic), iar pe de altă parte, la o demonstraţie aproape solistică a actorilor.

Realizări regizorale care nu pot trece neconsemnate — în ordinea de idei a căutărilor înnoitoare — ne-au mai fost prilejuite de Mauriciu Seckler, care, după *Mutter Courage,* a montat în această stagiune, tot la Teatrul Naţional din Iaşi, şi tot cu succes, comedia populară brechtiană *Domnul Puntila şi sluga sa, Matti ;* Lucian Giurchescu, care, punînd în scenă *Doi tineri din Verona,* a dovedit posibilitatea unui interesant transfer de învăţăminte, ocazionate de familiarizarea sa cu modalitatea comică brechtiană, urmărind să imprime spectacolului său un puternic caracter popular (este poate aci şi un anumit ecou stimulator al Mossovietului) şi să sublinieze din comedia lui Shakespeare nu situaţiile comice — nu rîsul ca atare —, ci obiectul rîsului.

Dacă, din multitudinea de fapte de artă teatrală cu care ne-au bucurat regizorii, ne-am simţit îndreptăţiţi să pomenim la voia nemijlocită a amintirii, cîteva, cum sînt cele de mai sus, fără a face referiri speciale la teatrele în care ele s-au produs, nu acelaşi lucru îl vom face în legătură cu prima scenă a ţării, Teatrul

Național „I. L. Caragiale". Căci aci, realizarea artistică a unuia sau altuia dintre regizori are repercusiuni directe asupra instituției. Și dacă descoperim, în această stagiune, inegalități în spectacolele reprezentate pe scenele Naționalului din București, aceste inegalități nu sînt de natură să stabilească doar o ierarhie de valori între regizorii teatrului cu personalități creatoare, ci se revarsă îndeosebi, în tot atîtea necesare semne de întrebare, asupra nivelului și funcției pilduitoare pe planul realizărilor artistice ale teatrului. Vom pomeni cu bucurie spectacolele *Surorile Boga* și *A treia, patetica*, cu care Moni Ghelerter a marcat — și pentru propria sa carieră și pentru prestigiul Teatrului Național — două momente artistice ce nu pot rămîne nesubliniate. Putem de asemenea să evocăm cu plăcere roadele culese de tînărul regizor Miron Niculescu, în montarea sobră — ferită de vulgaritate naturalistă — a *Năpastei*. Dar, alături de aceste realizări, am fost puși în situația de a vedea aburite imaginile revoluționare ale dramei gorkiene *Cei din urmă*, pusă în scenă de un tînăr și talentat regizor (I. Cojar), prea puțin însă supravegheat de conducerea artistică a teatrului în colaborarea lui cu scenograful, a cărui contribuție la spectacol a teșit pînă la întristare, odată cu mesajul operei lui Gorki, strădaniile colectivului de interpreți.

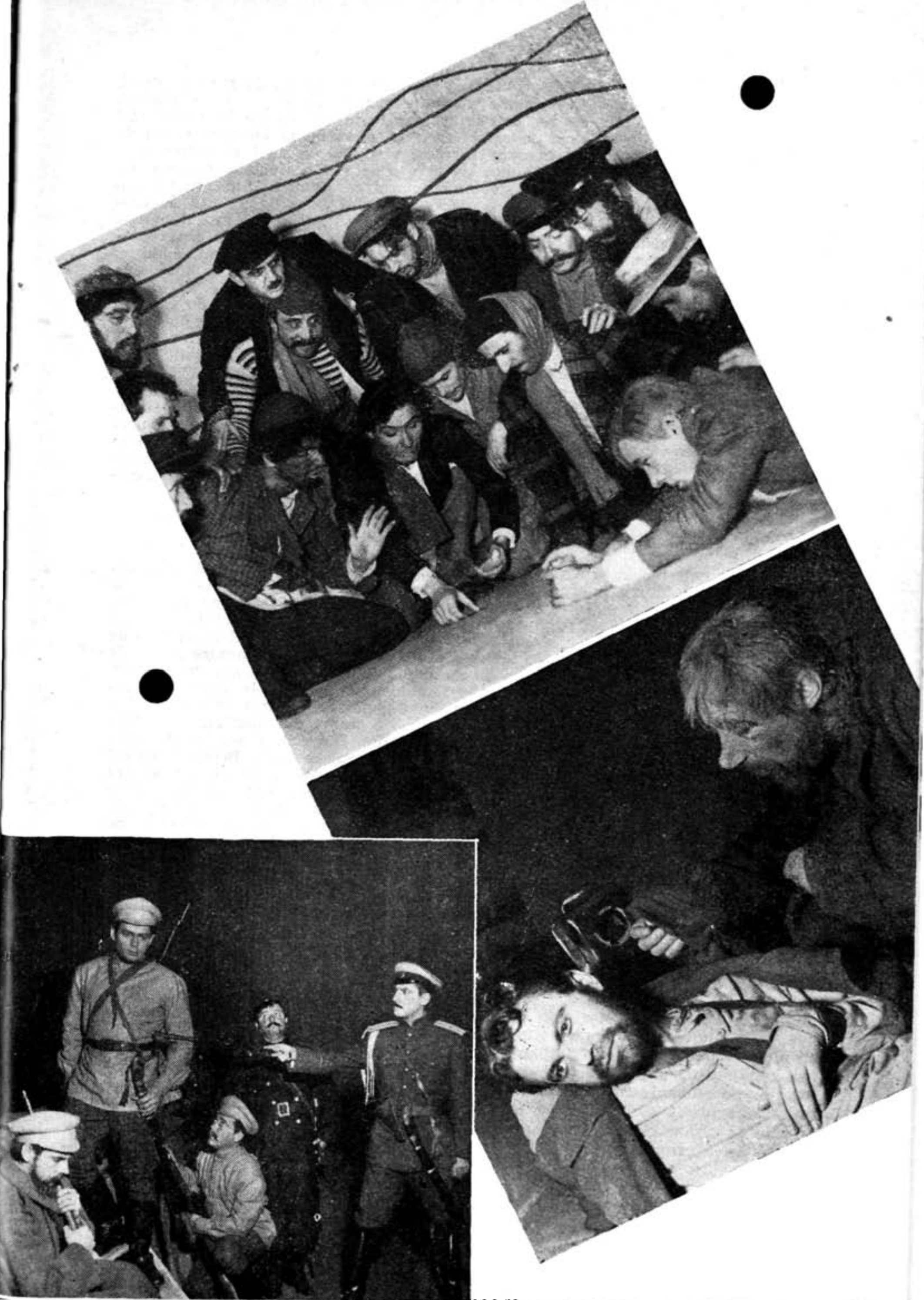
Pentru că experiența, în înțelesul creator al cuvîntului, nu trebuie însă respinsă nicăieri, e bine că nici Teatrul Național n-a respins-o atunci cînd Al. Finți a pus în scenă „melodrama" *Discipolul diavolului*, dar e păcat că a renunțat la tonul shawian al dezbaterii spirituale, pentru a-i substitui tonul pledoariei grave. I. Finteșteanu, relevînd sensurile adînci ale lui *Tartuffe*, ne-a dat o imagine în general veridică a epocii și moravurilor din vremea lui Molière, trecînd însă cu vederea substanța *comică*, iar Sică Alexandrescu a accentuat într-atîta melodrama din *Titanic Vals*, încît s-a pierdut în mare măsură elementul satiric. De ce oare cînd se joacă atît de puține comedii, trebuie încruntate artificial și cele care sînt în repertoriu ? Dar spectacolul care ne-a dat măsura marilor posibilități reale ale Teatrului nostru Național a fost *Poveste din Irkutsk*, exemplu nu numai de înaltă valoare artistică, dar și de o largă disponibilitate spre înnoire.

In adevăr, cu *Poveste din Irkutsk*, Teatrul Național din București a izbutit să se ridice la nivelul de vibrație al epocii. Piesa lui Arbuzov aduce pe scenă suflul uman cel mai înaintat al vremii noastre, suflul umanității comuniste. Lucrul acesta, *regizorul* Radu Beligan l-a sesizat, iar interpreții au știut să-l trăiască pe scenă cu emoția cea mai autentică. Pe de altă parte, spectacolul lui Beligan, de minune slujit de scenografia lui Jules Perahim, constituie un model de simplitate și de profunzime a gîndirii artistice. Ii va fi greu, credem, Naționalului în viitor să nu țină seamă, în montările sale, de progresul artistic realizat cu acest prilej de membrii colectivului său. De aceea, n-ar fi lipsită de interes o analiză amănunțită a acestui spectacol în sînul colectivului, spre a se vedea mai bine unde se află cheia reușitei. In ce ne privește, ne mulțumim să semnalăm valoarea deosebită a acestui eveniment teatral și să ne exprimăm convingerea că el va face școală în această academie teatrală, care trebuie să fie Teatrul Național „I. L. Caragiale".

N-am pomenit aci toate spectacolele reprezentative ale stagiunii. (Unele au apărut în focul asaltului de premiere de la sfîrșitul ei și n-am apucat să le mai vedem cînd scriem aceste însemnări.) Putem constata totuși, și așa, necuprinsa varietate și libertate a exprimării artistice în care a început să se desfășoare — în cadrul ferm al realismului socialist — creația regizorilor noștri. Este utilă această constatare, mai ales dacă confruntăm realizările valoroase, cu producțiile mediocre, cu rătăcirile și poticnelile celor care au crezut că pot pune semnul egalității între înnoire și extravaganță. Căci, extravaganța regizorală a fost încă practicată în această stagiune în unele teatre. Spre pildă, *Cale lungă*, la Reșița ; *Orașul visurilor noastre*, la Botoșani ; *Liubov Iarovaia*, la Oradea ; *Explozie întîrziată*, la Baia Mare ; *Fiul rătăcitor*, la Ploești, alcătuiesc o destul de puțin respectabilă familie de spectacole. Ignorarea principiului că textul primează i-a condus pe regizori la eludarea cadrelor lui, spre a favoriza folosirea unor mijloace cu totul exterioare, adesea potrivnice textului. Am asistat, de pildă, la nenumărate și nejustificate aprinderi de lumină în sală, în timp ce pe scenă, spectacolul își urma cursul (*Cale lungă*, la Reșița, *Orașul visurilor noastre*, la Botoșani, unde, pe deasupra, textul mai era fărîmițat de necontenita goană de pe scenă spre foaier a întregului colectiv de interpreți). Am asistat la o desfășurare a spectacolului într-un ritm cu totul necorespunzător celui cerut de piesă (*Liubov Iarovaia*, la

PRIN MUNCA ZDROBIT

Stînga (sus) : **scenă din ,,A treia, patetica" de N. Pogodin — Teatrul Naţional ,,I. L. Caragiale"** ; (jos) : **Silvia Popovici (Vera) şi Marietta Deculescu (Sofia) în ,,Cei din urmă" de Maxim Gorki — Teatrul Naţional ,,I. L. Caragiale"** ; dreapta (sus) : **scenă din ,,Aristocraţii" de N. Pogodin — Teatrul Muncitoresc C.F.R.** ; mijloc (jos) : **Boris Ciornei (Ivan Sisoev) şi Iulian Necşulescu (Ofiţerul) în ,,Brigada I-a de Cavalerie" de V. Vişnevski — Teatrul ,,C. Nottara"** ; jos : **Octavian Cotescu (Ivuşkin) şi Victor Rebengiuc (Ohapkin) în ,,Pîine şi trandafiri" de A. Salinski — Teatrul Municipal.**



Oradea), în aşa fel încît, analiza profundă a caracterelor, făcută de autorul piesei, a cedat loc unei haotice şi prin nimic motivate mişcări fizice pe scenă. Dorinţa unei originalităţi rău înţelese l-a determinat pe Radu Stanca de la Sibiu, să-l scoată pe Caragiale din epoca şi cadrul la care se referă opera lui (este vorba de *O scrisoare pierdută*), spre a-l îmbrăca în nişte veşminte ce nu i se potrivesc şi fac ridicol spectacolul, nicidecum lumea pe care o satiriza Caragiale în piesă. La Cluj, am fost de faţă la un mult aşteptat spectacol cu *Hamlet*, din care nu lipseau unele idei interesante de montare, dar care vădea lipsa de *unitate* de concepţie în transpunerea acestei capodopere pe scenă. Astfel, n-au fost luminate în primul rînd sensurile mari, filozofice, măreţia ideilor şi a eroilor shakespeareeni. Direcţia de scenă — Miron Niculescu şi C. Anatol — a asigurat, e drept, un cadru scenic în măsură să prilejuiască interpreţilor a se ridica la înălţimea corespunzătoare, interpreţii însă — şi îndeosebi interpretul principal — au înţeles să adopte în evoluţia lor scenică tonul şi gestul minor al unei drame de cameră, nelăsînd-o să ajungă ceea ce este, o tragedie de vaste şi răscolitoare proporţii. Această discrepanţă dintre concepţia de cadru şi concepţia interpretării a dezorientat într-o oarecare măsură spectatorul, a diminuat intensitatea vibraţiei dramatice a spectacolului.

În ciuda acestor eşecuri, al căror izvor socotim că-l putem afla într-o insuficientă ancorare a creatorului în datele principiale ale metodei realismului socialist, stagiunea teatrală 1959—1960 se caracterizează însă, cert, pe coordonatele unei sănătoase şi adesea rodnice străduinţe de a se înnoi, în primul rînd pe calea clarităţii în sesizarea şi transmiterea mesajului dramatic, pe calea realizării emoţiei artistice prin simplitate şi a patosului zilei de azi, fără afectare ori artificialitatea efectelor de suprafaţă.

***

Aceste date noi în arta regizorală n-au întîrziat (cum e şi firesc) să se repercuteze şi asupra laturii interpretative a spectacolului. Actorii îşi trăiesc situaţiile în întregime — rolul, nu doar replicile —, îşi apropie din ce în ce mai mult mijloacele simplităţii şi ale profunzimii, folosind cu economie şi motivare gestul. Dacă ar fi să dăm exemple în acest sens, ar trebui să facem loc unei lungi liste de actori de toate vîrstele şi din toate teatrele. Am văzut în această stagiune actori de frunte jucînd roluri episodice, în care au realizat creaţii, după cum am văzut actori tineri cărora încredinţîndu-li-se roluri mari, au realizat, la rîndu-le, creaţii. Ne întrebăm însă cu legitimă curiozitate, de ce nu ni s-a hărăzit bucuria, în această stagiune, de a vedea în roluri de care sînt vrednici, o seamă din marii noştri artişti — în primul rînd artişti ai poporului — ca Aura Buzescu, Costache Antoniu, Gheorghe Calboreanu, George Vraca, sau artişti emeriţi, ca Radu Beligan, Marcel Anghelescu, şi alţii, din Bucureşti şi din teatrele din regiuni. De ce nu se dau acestor actori fruntaşi posibilităţile de desfăşurare de care sînt capabili ? Este aceasta o problemă care priveşte îndeosebi conducerile teatrelor. De ea se asociază, prin opoziţie, şi o alta, pe care ne îngăduim să o amintim multor directori de teatre şi consilii artistice. E vorba de preocuparea de a asigura cadrelor tinere, cele mai bune condiţii de manifestare, de creştere a calificării lor artistice. În cadrul concursului tinerilor actori, ţinut îndată după deschiderea stagiunii, asemenea preocupare s-a dovedit, în dese locuri, deficitară, cum — pe alt plan — s-a dovedit deficitară preocuparea pentru promovarea dramaturgiei pentru tineret şi despre tineret. Nu vom da exemple. Ar fi să repetăm unele dintre concluziile la care s-a ajuns cu prilejul şedinţei de închidere a concursului. Dar reamintirea acestei probleme ni s-a părut necesară, pentru că tineretul şi-a dovedit şi în stagiunea 1959—1960 talentul, afirmîndu-se ca o adevărată forţă, nu numai virtuală, a artei noastre scenice. Regizori, actori şi scenografi şi-au dat contribuţia lor creatoare la multe din spectacolele stagiunii, aducînd odată cu avîntul lor tineresc, un suflu nou, înviorător, căutări înnoitoare, pline de interes şi de valoare artistică. Şi nu credem, de pildă, că am întîlnit prea des pe vreo scenă de a noastră un spectacol mai convingător prin tinereţea, ardoarea şi sinceritatea lui, decît *Poemul lui Octombrie* pe scena Institutului de Teatru. După cum ne-a emoţionat profund maturitatea artistică a tinerilor de la Piatra-Neamţ, chemaţi să facă compoziţie în rolurile de ţărani vîrstnici din piesa *Vlaicu şi feciorii* lui a Luciei Demetrius. Sînt manifestări a căror semnificaţie în dezvoltarea artei noastre teatrale nu trebuie să fie trecută cu vederea şi care solicită cu precădere o deosebită *atenţie* din partea conducerilor teatrelor, faţă de schimbul de mîine al teatrului nostru.

***

O altă caracteristică a stagiunii încheiate, care poate apărea drept consecinţă imediată a tendinţelor înnoitoare şi trăsăturilor particulare cu care unii creatori de teatru ne-au obişnuit, în ultima vreme, este vădita perspectivă a unor teatre de a-şi cristaliza o anumită înclinare, ca să nu zicem, personalitate artistică. Mai limpede zis: este vorba despre profilarea teatrelor. Despre „profil“ se vorbeşte mai de mult în rîndul oamenilor de specialitate. S-a vorbit despre „profil“ şi la consfătuirea de anul trecut a oamenilor de teatru. Se vorbeşte în ultima vreme, cu acuitate, în adunările profesionale şi în presă. E un subiect faţă de care poziţiile *teoretice* sînt pe cît de imprecise, pe atît de diverse. În focul discuţiilor de principii şi al teoretizărilor, *viaţa* îşi aduce însă *practic* rolul ei concret. Din experienţă în experienţă, de la spectacol la spectacol, urmărind atent şi stăruitor atingerea unor anumite ţeluri artistice, potrivite cu forţele colectivului respectiv, o seamă de teatre au început, deasupra discuţiilor, să-şi dobîndească şi să-şi demonstreze personalitatea.

Un exemplu în acest sens îl constituie un teatru care, afirmîndu-se cu fiecare stagiune, îşi cucereşte neobosit această personalitate artistică. Este vorba de Teatrul Muncitoresc C.F.R., care, prin spectacolele sale, începe să ne dovedească tot mai mult o judicioasă preocupare de a-şi revendica menirea şi de a răspunde ţelurilor unui teatru popular. Într-o anumită măsură, a început să-şi reafirme posibilităţile pe care le avea cu cîteva stagiuni în urmă, şi Teatrul „C. Nottara“; în timp ce nivelul general al manifestărilor sale artistice consacră şi Teatrul Municipal ca pe o scenă cristalizată pe nişte date artistice proprii. Doar Teatrul Tineretului îşi uită încă, pare-se, numele; în vreme ce Teatrul Armatei, prea dornic de a se profila pe linia eroicului, ţine prea puţin în seamă în ultima vreme că profil fără ţinută artistică nu se poate.

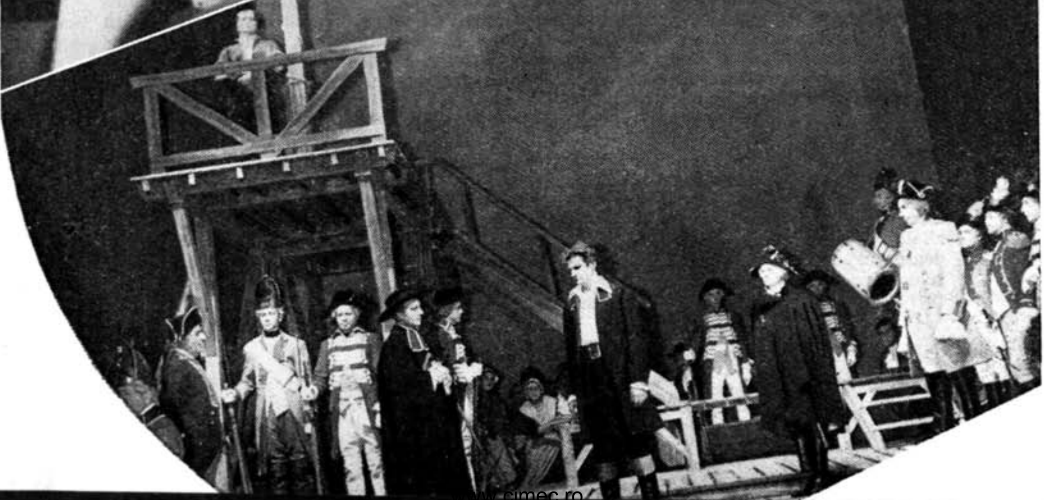
Limpezirea şi lărgirea căilor care duc la profilarea artistică a teatrelor noastre (îndeosebi a celor din Capitală) apar, la încheierea acestei stagiuni, ca un deziderat, dacă nu nou, cu ascuţime resimţit. Împlinirea lui va atrage, în viitor, luarea în seamă a unor criterii diverse şi în selectarea repertoriului, şi în alcătuirea colectivelor de artişti ai scenei, şi în ataşarea la aceste colective a unor regizori şi scenografi apropiaţi prin înclinări şi gusturi artistice. Dar aceste lucruri depăşesc sfera însemnărilor de faţă.

***

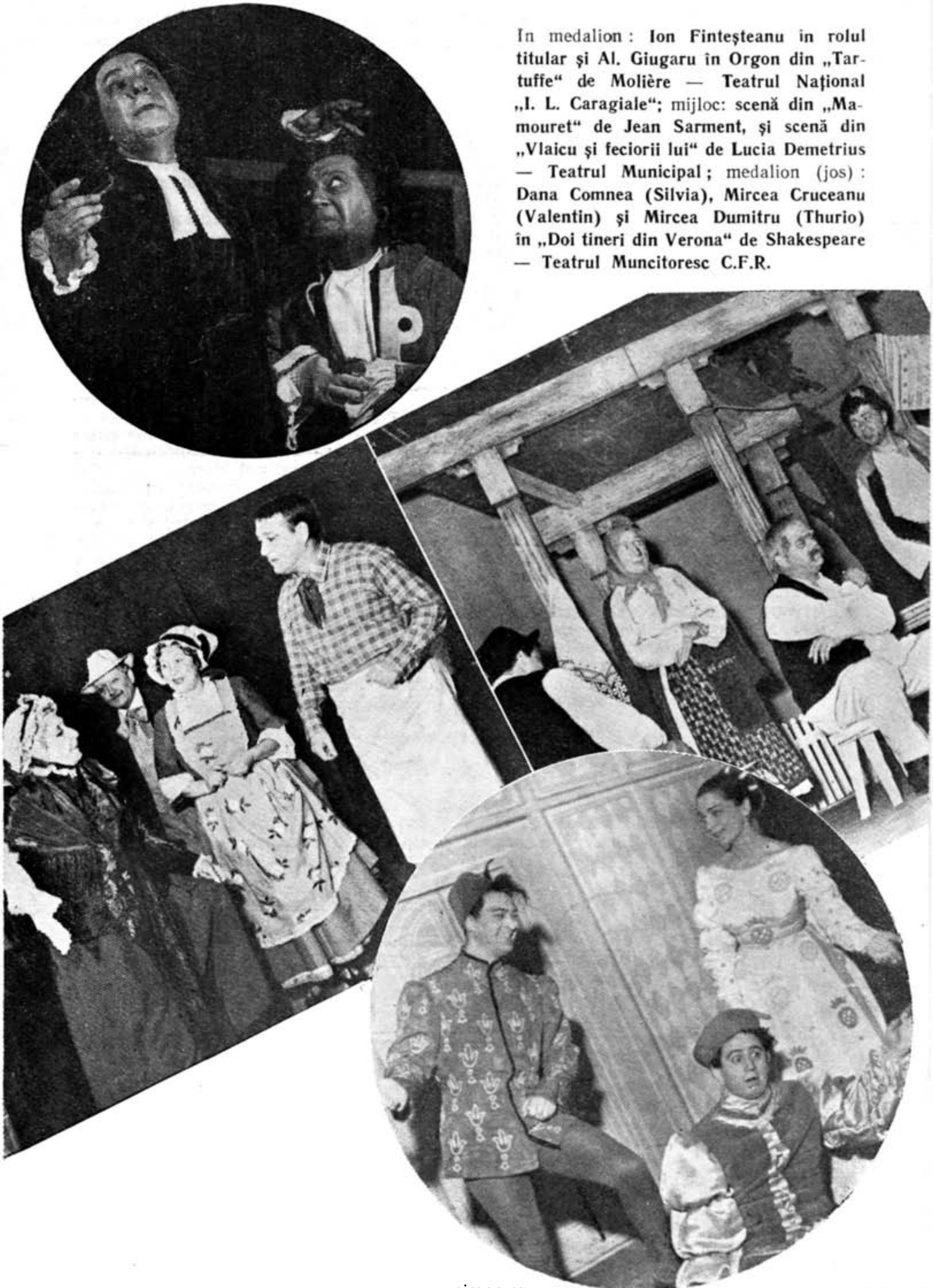
Am lăsat la urmă problema scenografiei, nu din întîmplare, ci pentru a-i sublinia locul însemnat ce-l ocupă azi în teatrul nostru şi mai ales pentru a scoate în evidenţă că, în contextul artei teatrale, scenografia s-a manifestat în ultimii ani, şi, îndeosebi, în această stagiune încheiată, ca un factor de prim ordin în procesul de înnoire pe care-l trăieşte teatrul nostru. Trecută adesea în umbră, ca o cenuşăreasă, dacă nu chiar ignorată de critica noastră dramatică, scenografia merită — cel puţin de azi înainte — cu totul alt tratament. Căci, nu vom putea preţui aşa cum se cuvine spectacole ca ***Aristocraţii, Tînăra gardă*** (la Craiova), ***Tragedia optimistă*** şi ***Poveste din Irkutsk,*** dacă nu vom sublinia aportul scenografic al lui Jules Perahim. Aşa cum nu vom putea lămuri o seamă de valori ale altor spectacole, fără a sublinia contribuţia unor scenografi ca Toni Gheorghiu, Liviu Ciulei, Sanda Muşatescu, Marosin, M. Tofan. O preocupare mai îndelungă a criticii asupra acestui capitol se cere neapărat. Dacă în aceste rînduri nu este cu putinţă (de altfel, nu este nici locul), în paginile noastre viitoare însă — şi, nădăjduim, în discuţiile de la A.T.M. — acest lucru nu va întîrzia să se facă.

Precum se vede, stagiunea 1959-60 a însemnat, printr-o seamă de spectacole ale ei, un progres al artei noastre scenice. Aceste spectacole stabilesc premisele de la care va trebui să pornească stagiunea din toamnă.

În ce priveşte dramaturgia originală, pasul înainte înregistrat trebuie considerat doar ca o treaptă spre o şi mai profundă investigaţie în realitatea zilelor noastre. Mai este încă foarte mult de făcut, începînd cu *tematica* noii dramaturgii. Şi cînd afirmăm aceasta, ne gîndim cît de puţine sînt încă piesele care abordează probleme de cea mai stringentă actualitate, care aduc pe prim-plan chipul eroicilor constructori ai socialismului — în frunte cu comu-



Sus: Scenă din „Cyrano de Bergerac“ de Edmond Rostand — Teatrul Armatei; mijloc: Kovács György (Ciolac) și Mende Gabi (Jeni) în „Arcul de triumf“ de Aurel Baranga — Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș; (jos): scenă din „Discipolul diavolului“ de G. B. Shaw — Teatrul Național „I. L. Caragiale“



In medalion: **Ion Finteşteanu** în rolul titular şi **Al. Giugaru** în Orgon din „Tartuffe" de Molière — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"; mijloc: scenă din „Mamouret" de Jean Sarment, şi scenă din „Vlaicu şi feciorii lui" de Lucia Demetrius — Teatrul Municipal; medalion (jos): **Dana Comnea** (Silvia), **Mircea Cruceanu** (Valentin) şi **Mircea Dumitru** (Thurio) în „Doi tineri din Verona" de Shakespeare — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

niştii —, pasiunea cu care înfăptuiesc măreaţa operă de transformare socialistă a ţării, preocupările lor *fundamentale*, izvorîte din însuşi procesul muncii creatoare.

Concentrîndu-şi atenţia asupra minunatelor figuri de muncitori înaintaţi, de ţărani care — în majoritatea lor — trăiesc acum o altă viaţă, viaţa satului colectivizat, pătrunzînd în ceea ce constituie *esenţa* acestei vieţi, dramaturgii noştri îşi vor putea construi piesele pe conflicte puternice şi originale, vor putea scoate la iveală tot mai multilateral trăsăturile noi ale oamenilor de azi, noile relaţii sociale din ţara noastră. Orientarea spre *esenţial* şi studierea atentă, profundă, a vieţii în permanentă transformare vor contribui şi la ridicarea nivelului artistic al lucrărilor, şi la forţa lor de înrîurire.

Chemarea adresată oamenilor literaturii şi artei prin Raportul Comitetului Central al partidului, prezentat de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej la cel de-al treilea Congres al P.M.R., de a pătrunde cît mai adînc în viaţa poporului, de a întări legătura cu masele, de a dezvolta deci caracterul popular al literaturii şi artei noastre, va constitui fără îndoială un puternic stimulent în creaţie şi un izvor de noi succese.

Spectatorii aşteaptă în stagiunea viitoare o creştere şi în arta spectacolului. Pentru că, aşa cum am arătat, cu toate succesele obţinute în acest domeniu, au existat numeroase spectacole neizbutite, plate, cenuşii, de scăzută ţinută artistică. Această inegalitate a calităţii spectacolelor — adesea chiar în sînul aceluiaşi colectiv — ar trebui să dea de gîndit în mod serios conducerilor teatrelor, cărora le revine principala răspundere în această privinţă.

Deosebit de rodnică credem că ar fi iniţierea unei dezbateri pe marginea rezultatelor stagiunii încheiate, în cadrul căreia să se valorifice experienţa obţinută de oamenii noştri de teatru — a regizorilor, în primul rînd — şi să se preconizeze măsuri concrete care să ducă la îmbunătăţirea muncii în teatre.

Tot ce s-a realizat de valoare pe planul dramaturgiei, al regiei, al interpretării şi al scenografiei trebuie să fie luat drept punct de plecare pentru viitoarele montări. Tot ceea ce a constituit o rătăcire, fie printr-un exces de originalitate, fie printr-o insuficientă iniţiativă creatoare, va trebui să fie lăsat de o parte, spre a face loc din ce în ce mai larg curentului înnoitor care străbate teatrul nostru, dorind să reflecte cu vibraţia artistică corespunzătoare măreţiei epocii noastre, frontul constructiv ce ne înconjoară. Baza cea mai sigură de dezvoltare a artei noastre, în acest sens, rămîne — verificat — metoda realismului socialist, ataşarea fermă a artistului nostru de ideologia marxist-leninistă, spiritul de partid. Există mari forţe capabile să dea teatrului nostru o strălucire şi o eficienţă din ce în ce mai mare. Şi sîntem convinşi că ele îşi vor da concursul, din ce în ce mai avîntat, mai solidar şi mai din plin, spre a realiza această continuă şi mereu mai puternică strălucire a teatrului nostru.

Traian Şelmaru

Dramaturgia contemporaneității și dramaturgia „contemporaneizării”

În ultima vreme se observă în dramaturgia noastră un fenomen semnificativ, şi anume străduința autorilor de a pătrunde mai profund în lumea interioară a oamenilor zilelor noastre, de a lichida aspectele exterioare, tratarea construcției socialiste *în general*, de a scoate la iveală construcția umană. Dispar tot mai mult schemele şi capătă viață chipuri omenești reale, noi, angrenate în conflicte specifice acestei epoci. La fel în arta spectacolului există tendința de a interpreta materialul dramatic nou într-un stil care să-l exprime cît mai sugestiv, mai emoționant. În abordarea mai profundă a actualității, în realizarea dramaturgică şi scenică a conținutului de viață, idei şi sentimente, se pun complicate probleme de măiestrie artistică. Şi e deosebit de importantă, nu numai pentru valorificarea experienței fiecăreia din noile lucrări, dar mai ales pentru dezvoltarea artei noastre în general, studierea modului cum au rezolvat sau n-au rezolvat, deocamdată, cutare sau cutare autor, regizor, actor, scenograf, complicatele probleme ale reflectării artistice a noii realități, ce este cu adevărat contemporan sau ce e numai „contemporaneizat”. Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra unor recente spectacole bucureştene, deosebit de elocvente din acest punct de vedere. E vorba despre *Secunda 58* de Dorel Dorian pe scena Teatrului „C. Nottara”, în regia lui Radu Penciulescu,* şi de *Explozie întîrziată* de Paul Everac, la Teatrul Municipal, în regia lui Lucian Pintilie.**

***

Piesa lui Dorian e cunoscută de public, fie din paginile revistei noastre, fie din spectacolele unor teatre din țară sau din cel al Teatrului „C. Nottara”. Subliniam în nota care însoțea textul publicat în revistă[1], caracterul ei de dezbatere a unor probleme contemporane. Dezbatere, şi nu prezentare pur şi simplu, ceea ce presupune atragerea sălii în spectacol, transformarea ei în participantă activă la viața de pe scenă. Dar pentru a izbuti acest lucru, trebuie ca autorul să fie el însuși un pasionat participant la viața în continuă dezvoltare, un om care se consideră dator nu numai să scrie piese de teatru, dar să răspundă prin aceste piese problemelor de viață ale spectatorilor. Din această poziție a autorului, rezultă frapanta tonalitate nouă, prospețimea, atît a materialului de viață, cît și a gîndirii și sentimentelor din *Secunda 58*, forța ei de comunicare. Se simte de la începutul pînă la sfîrșitul piesei, de la personajele cele mai închegate pînă la cele schițate doar, o autenticitate reală, ceea ce dovedește că înainte de a deveni imagine artistică, ele s-au imprimat de mult și profund în conștiința autorului. Dorian îi cunoaște pe oamenii zilelor noastre, îi înțelege, îi iubește, participă la lupta lor *ca unul dintre ei.* Există deja o tipologie specifică a lui Dorian, în care se îmbină organic individualități dintre cele mai diverse.

---

* *Secunda 58* de Dorel Dorian — Teatrul „C. Nottara”. Data premierei: 30 aprilie 1960. Regia: Radu Penciulescu. Decoruri: Marga Ene. Costume: Eugenia Bassa-Crîşmaru. Distribuția: Iulian Necşulescu (Banu Mareş); Iurie Darie (Ştefan Mareş); Tatiana Ieckel (Domnica Rotaru); Boris Ciornei (Lupu Aman); Nicolae Tomazoglu (Tunsoiu); Elena Pop (Stela); Natalia Floria-Lefescu (Vali); Aurel Cioranu (Cristescu); Amza Pellea (Dumitru Ailincii); Nicolae Ifrim, Marius Rolea (Doi tineri veniți să se angajeze); Corina Constantinescu (Ana Petrescu).

** *Explozie întîrziată* de Paul Everac — Teatrul Municipal. Data premierei: 8 mai 1960. Regia: Lucian Pintilie. Decoruri: Paul Bortnovschi. Costume: Elena Forțu. Distribuția: Septimiu Sever (Valeriu Cristea); Clody Bertola (Fana); Petrică Gheorghiu (Vintilă Ghețu); Virginica Popescu (Margueritte Conțescu); Mimi Enăceanu (Jeanine Crețianu); Maria Marselos (Fata în casă); Carol Kron (I-ul pacient); Coca Bianu (Erji); Virginia Stoicescu (Pacienta); Dorin Dron (Al II-lea pacient). In alte roluri: Aurora Şotropa, Cella Marion, Doina Mavrodin, Marius Buşulescu, Eleonora Gion.

[1] *Notă la „Secunda 58”*, „Teatrul” nr. 3/1960.

Autorul nu caută cu orice preț împrejurări excepționale și nici oameni excepționali. Asemenea eroilor săi, există destui în țara noastră. „Excepționalul" lor constă numai (!) în faptul că sînt constructorii unei societăți noi și proprii lor constructori. A înțelege aceasta înseamnă a sesiza trăsătura de bază a epocii noastre, noutatea ei istorică, înălțimea ei umană, a da implicit o replică acelor păreri — în fond, expresii ale teoriei lipsei de conflict — după care generator de conflicte dramatice ar fi numai ceea ce s-ar putea numi „baricada revoluționară", restul fiind categorisit tematică banală, minoră, general-umană. Cine știe să vadă însă în viață *noul general-uman* care se naște în focul unei lupte ascuțite, cine ridică cortina peste acest așa-zis obișnuit al vieții de fiecare zi, descoperă în procesul de transformare a conștiințelor, baricade nu mai puțin revoluționare, un eroism cotidian, e drept, mai puțin spectaculos, dar tot atît de profund, de dramatic, tocmai pentru că trebuie să facă față unei întregi perioade de trecere de la capitalism la socialism, formelor mai subtile ale luptei de clasă, ale luptei dintre vechi și nou, și e legat cu mii de fire de toate aspectele vieții și activității omenești. Principala calitate a *Secundei 58* ni se pare a consta în faptul că ea surprinde în această lume *poezia construcției umane.* Personajele reprezintă, toate, constructori ai vieții noi, *în* care și *între* care contradicțiile se rezolvă prin răspunderea colectivă a unora față de ceilalți, în spiritul eticii noi, comuniste, prin ofensiva comună împotriva a tot ce e rămășiță a vechii societăți, alimentată de supraviețuitorii claselor răsturnate. De aceea, oricît de dramatice ar fi situațiile, oricît de greu și dureros ar fi uneori drumul spre victorie, există o permanentă, profundă, atmosferă de certitudine și de frumusețe a certitudinii, de o învăluitoare stare de poezie, generată de noile valori umane cucerite în lupta pentru a trăi „așa ca să putem privi deschis unul în ochii celuilalt", această luptă devenind în ultimă instanță esența sentimentului de *frumos* care străbate piesa. Dorel Dorian subliniază ca o trăsătură importantă a noului mod de viață, a noilor relații umane, capacitatea omului socialist de a putea hotărî în orice secundă asupra acțiunilor sale (de a-și putea spune singur și „da" și „nu"), cu toată răspunderea față de colectivitate și față de sine însuși. Pe această idee a răspunderii colective este construită întreaga imagine artistică.

Ce este în fond această „secundă 58", care dă și titlul piesei ? Reprezintă ea numai momentul cînd un om cu sufletul răvășit de contradicții găsește totuși tăria să se învingă pe sine, să restabilească curentul electric întrerupt printr-o avarie tehnică și să evite astfel un accident cu consecințe grave ? Nu. E mult mai mult decît atît. *Secunda 58* devine un simbol al *oricărui* moment de viață în care un om are să aleagă, să hotărască cu răspundere de viața lui și a altora, oricît de grea ar fi alegerea. Acest simbol e urmărit în aproape toate personajele piesei. Aproape fiecare are o „secundă 58", e drept nu realizată cu aceeași intensitate dramatică, dar mereu prezentă. Cele mai convingătoare apar „secundele 58" ale Domnicăi Rotaru, Lupu Aman, și numai într-o măsură — după cum vom vedea mai tîrziu — ale lui Banu și Ștefan Mareș, ceea ce și face ca personajele mai plin conturate să fie primele două. Într-adevăr, Domnica Rotaru trăiește pe scenă, în fața spectatorilor, una din primele ei mari experiențe. Venind pe șantier cu o imagine entuziastă, dar cam abstractă și idilică, a vieții, ea va descoperi treptat că în lupta pentru a transforma visul în realitate, pentru a da vieții poezie, nu sînt suficiente prospețimea și generozitatea sentimentelor, ea va învăța că fericirea nu poate fi dobîndită oricum, ci este legată organic de răspundere. Doi sînt dascălii Domnicăi Rotaru : viața însăși și activistul de partid Lupu Aman, care îi ajută s-o înțeleagă. Modul cum este tratată această descoperire a vieții este poate elementul artistic cel mai nou pe care *Secunda 58* îl aduce în dramaturgia noastră. Aci, autorul urmărește procesul de transformare pas cu pas, dezvăluind cu bogăție de nuanțe ritmul interior al conflictului. Într-un fel, Domnica Rotaru și Lupu Aman întruchipează unitatea dintre cele două calități esențiale ale omului comunist: inima fierbinte, pasiunea de a trăi plin, nelimitata capacitate de dăruire, fantezia în permanentă efervescență — și forța lucidă a rațiunii, care, stăpînind aceste sentimente, le dezvoltă, le îmbogățește. Din acest punct de vedere, un personaj deosebit de expresiv și nou este Lupu Aman.

Lupu Aman apare ca un om viu, care, fiind pentru Domnica Rotaru o călăuză pe drumul anevoios al împletirii dintre sentiment și rațiune, trăiește el însuși — la nivelul său de experiență — etapele unui proces asemănător. Sub aspectul lui stăpînit („cineva trebuie să fie totdeauna lucid, cineva trebuie să fie totdeauna «cel rău», cineva trebuie să vadă mai departe"), Lupu Aman este un om cu sentimente puternice, și acest lucru autorul îl dezvăluie cu multă îndrăzneală, punîndu-l în situația de a se îndrăgosti el însuși de Domnica Rotaru. Spectatorul urmărește cu emoție pe de o parte conflictul care se dă în Lupu Aman pentru a nu arăta nici o clipă Domnicăi Rotaru propriile lui sentimente, pe de altă parte maturizarea, sub influența lui, a eroinei. Domnica Rotaru nu va ști niciodată că Lupu Aman și-a învins propria lui dragoste pentru că o știa îndrăgostită de Banu Mareș, dar va învăța de la el să acționeze la fel atunci cînd se va afla într-o situație asemănătoare. Este momentul de cea mai mare intensitate dramatică — „secunda 58" a Domnicăi Rotaru, expresia cea mai vie a ciocnirii și apoi a împletirii sentimentului cu rațiunea și demnitatea — cînd ne apare o altă Domnică Rotaru, imaginea însăși a cuvintelor pe care ea le spune mamei Elenei Mareș: „E altă tinerețe acum".

Ar putea părea ciudat faptul că încercînd să analizăm evoluția Domnicăi Rotaru, nu ne-am ocupat pînă acum de Banu Mareș, omul de care se îndrăgostește de la prima lor întîlnire, cu atît mai mult cu cît povestea iubirii lor constituie principala acțiune a piesei. Dacă n-am făcut-o, e pentru că problematica lui Banu Mareș depășește acțiunea pomenită, fiind strîns legată de cea a fratelui său, Ștefan. E necesar deci, pentru a intra mai adînc în compoziția piesei și structura caracterelor, pentru a înțelege mai bine personajul Banu Mareș, să nu ne limităm la povestea de dragoste cu Domnica Rotaru, ci să ne amintim de cealaltă acțiune, paralelă, ai cărei principali eroi sînt — sau cel puțin încep să fie — cei doi frați. Spunem *încep*, pentru că acțiunea pornită din camera de comandă — cînd Ștefan redă curentul abia cu două secunde înainte de a fi prea tîrziu — se încheie, din punct de vedere al conflictului dramatic, la sfîrșitul actului I. Conflictul Banu-Ștefan continuă apoi numai în funcție de Domnica Rotaru.

Pe bună dreptate s-a observat închiderea primului conflict chiar din primul act al piesei, întreaga întîmplare din camera de comandă prelungindu-se doar la modul aluziv și simbolic în diferite momente ale celui de al doilea conflict. În adevăr, „secunda 58" inițială devine un fel de „motto" al piesei, la care autorul, pe măsura dezvoltării celui de al doilea conflict, se referă în momente similare, dar pe alte date de viață. De pildă, cînd Domnica Rotaru află că soția lui Banu s-ar putea întoarce, se vede de data asta pe sine, în camera de comandă, împreună cu Banu Mareș, pusă în fața unei mari hotărîri. Camera de comandă devine așadar un simbol al conștiinței, ceea ce ca procedeu artistic ni se pare original și expresiv pentru transmiterea ideii fundamentale a piesei. Altceva ni se pare însă că se pierde prin închiderea primului conflict, și anume profunzimea mesajului și definirea mai puternică a caracterelor. Acest „altceva" constituie, după părerea noastră, însăși cheia care ar fi deschis larg poarta nu spre unificarea celor două conflicte — căci, după cum vom vedea mai jos, nu există două conflicte paralele — ci spre dezvăluirea mai profundă, și deci mai dramatică, a unicului conflict al piesei, a sensurilor ei. Dar să ne explicăm.

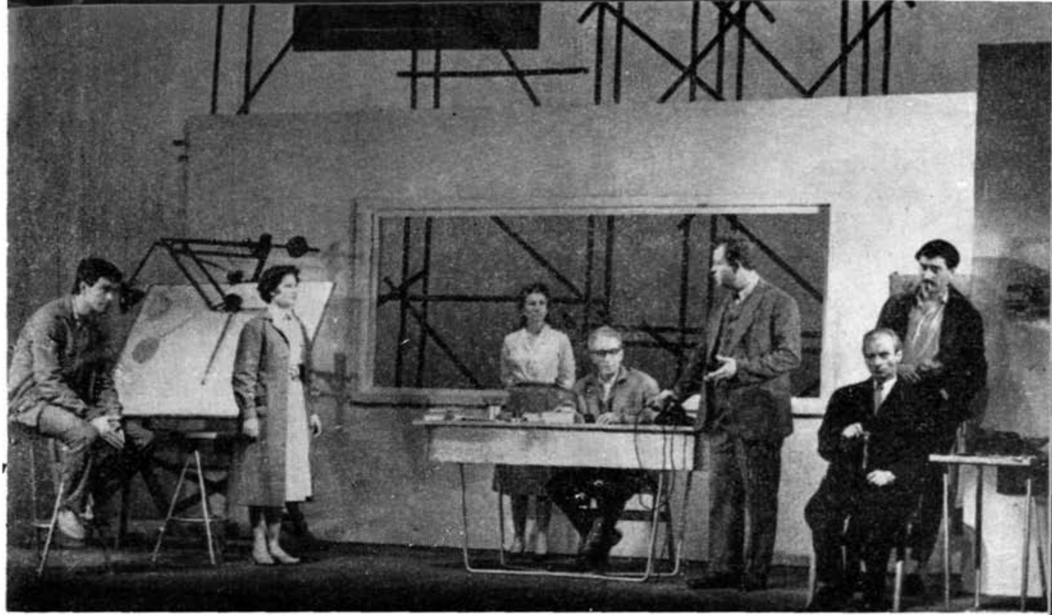
Chiar de la primele replici ale piesei, spectatorul este pus în fața conflictului dintre frații Mareș. Așa cum reiese din cuvintele lui Banu Mareș, por-

„SECUNDA 58"
„Teatrul C. Nottara"

BANU: Riscaţi des?
DOMNICA: Prima oară cîştig.

Ana Petrescu (Corina Constantinescu) şi Inginerul Tunsoiu (N. Tomazoglu).

LUPU: Cineva trebuie să fie totdeauna lucid; cineva trebuie să fie totdeauna „cel rău", cineva trebuie să vadă mai departe.



LUPU: Vrem doar să ştim cine a avut prezenţa de spirit, tăria, priceperea, hotărîrea de a reda totuşi curentul. Nu pentru a pedepsi pe cineva, ci pentru a-i strînge mîna celui care merită.

ŞTEFAN: Se predă cumva la ziaristică vreun curs de răutate?
DOMNICA: Nu, de etică.

CRISTESCU: Mă urmărești? Bine. Poftim demisia! Și aia de ieri!

AILINCII: Zece oameni! Asta face cît o sută de capete!

tretul lui Ștefan este următorul: un om care nu știe ce vrea, ușuratic, anarhic, fără dragoste de muncă, dezechilibrat de influențe străine. Atitudinea lui Ștefan confirmă acest portret, ba îl și completează cu un element nou: dorința de a pleca de pe șantier, spre un „undeva" necunoscut și un „altceva" nedefinit. Cum ne apare Banu Mareș? Un om energic, plin de răspundere, intransigent chiar față de fratele său. Tot ceea ce replicile lui Ștefan adaugă acestui portret, adică duritate, lipsă de sensibilitate, într-un cuvînt elemente de dezumanizare — din cuvintele lui Ștefan aflăm și că Banu a fost părăsit de soția sa —, apare nedrept, ca o expresie a impulsivității și dezechilibrului fratelui mai tînăr. Cel puțin deocamdată. Din această scenă, spectatorul este aproape convins că vinovatul întîmplării din camera de comandă este Ștefan. Cu atît mai mult, cu cît apariția Domnicăi Rotaru scoate la iveală alte trăsături negative — și aici ne referim nu atît la obrăznicia față de Domnica, cît la cinismul său în felul de a vorbi despre șantier, despre muncă, despre viață în general. O primă răsturnare a situației se petrece la sfîrșitul actului I, cînd, spre deosebire de Banu Mareș, Lupu Aman consideră că în camera de comandă nu a fost nici un vinovat, ci că, dimpotrivă, cineva a avut *meritul* de a restabili contactul înainte de a fi prea tîrziu: mai apoi vom afla că omul acesta a fost Ștefan. Prin urmare, în acest Ștefan, cu atîtea trăsături negative, trăiește fondul bun al unui om care, într-un moment hotărîtor, este capabil să-și învingă pornirile anarhice și să acționeze cu spirit de răspundere. Ceea ce din portretul făcut de Banu Mareș nu apărea în nici un fel.

Ce aflăm mai departe despre Banu Mareș, de data asta din relațiile lui cu Domnica? Că, pe lîngă calitățile sale de conducător, pe lîngă farmecul personal, ce se dezvăluie mai cu seamă în prezența fetei, există în el o anumită uscăciune, ceva din dezumanizarea pe care i-o reproșase Ștefan. Asociind toate acestea cu concepția lui Banu Mareș, afirmată la un moment dat, că „șantierul nu e școală de reeducare", cu anumite replici („Aparatul de radio din acest birou, am spus de zeci de ori, servește la un singur lucru: să ascultăm buletinul de știri și timpul probabil"), îți apare un portret mai complex și mai contradictoriu al omului, la prima vedere — fără cusur. Începi să înțelegi în ce măsură au putut fi agravate lipsurile lui Ștefan chiar de atitudinea fratelui său. Lupu Aman surprinde într-o anumită măsură deficiențele lui Banu Mareș pe planul relațiilor umane, ceea ce îl și face să intervină în ancheta de la sfîrșitul actului I. Opunînd întrebării lui Banu „cine e vinovatul?" acel „cine are meritul?", Lupu Aman lasă să se întrevadă poziția sa critică față de Banu. Logic ar fi fost ca de aci înainte să fie urmărită și problema răspunderii lui Banu Mareș în criza lui Ștefan. Astfel, ar fi devenit clar că acel „altceva", căutat de Ștefan, este tocmai ceea ce îi lipsește lui Banu: capacitatea de a înțelege, nu pur și simplu munca, ci romantismul muncii, de a vedea nu numai șantierul, ci romantismul șantierului și de a-l transmite colaboratorilor săi. Aceasta, în primul rînd. În al doilea, încrederea în oameni, arta de a descoperi sub zgura unor deprinderi vechi, fondul lor generos, capabil de entuziasm și dăruire. Acel „altceva" pe care nu i l-a dat nici soției sale, Elena, care, după cum reiese dintr-o replică a lui Lupu Aman, este „un alt Ștefan, un Ștefan dinaintea secundei.. un om despre care nu s-a spus încă totul". Că Banu Mareș are o viziune cam abstractă despre disponibilitatea oamenilor pentru ceea ce face conținutul cel mai profund al muncii socialiste — frumusețea și umanismul ei —, se vede și din tonul „tehnic" pe care îl opune Domnicăi ori de cîte ori ea încearcă să lege într-o realitate concretă unică șantierul și viața, munca și visul — în fond tot acel „altceva", dorit fără să știe și de Ștefan. (Banu însuși afirmă în treacăt că nu știe să convingă oamenii.)

Transformarea lui Banu Mareș sub influența Domnicăi este urmărită îndeaproape de autor, iar „precisul" inginer-șef înțelege, *pentru sine*, că nu se poate trăi fără romantism și poezie. Banu nu se întreabă însă nici un moment (și nici autorul!) în ce măsură rigiditatea lui a putut influența pe Ștefan și pe Elena, de pildă. Dacă Lupu Aman, în continuarea replicii din finalul primului act și mai ales după ce îl descoperă pe Ștefan, ar fi pus în fața lui Banu această problemă, cele — aparent — două conflicte ar fi intrat în făgașul lor unic, căpătînd o mult mai mare densitate dramatică, dezvoltînd logic caracterele. Pe de o parte „secunda 58" a lui Banu Mareș n-ar fi fost legată numai de hotărîrea privitoare la Domnica; această „secundă 58" i-ar fi trezit răspunderi mai largi: față de Ștefan, față de Elena, față de sine, față de oameni și de viață, în general. Pe de alta, un Banu Mareș devenit conștient de răspunderea ce-i revine în destrămarea căsniciei sale, și-ar fi pus problema acestei răspunderi ca o consecință a propriului său proces de conștiință, ceea ce ar fi fost mult mai în spiritul nou al piesei lui Dorian, decît intervenția, destul de uzată ca formulă dramatică și exterioară conflictului real, a mamei Elenei. În același timp, hotărîrea Domnicăi Rotaru de a pleca de pe șantier ar fi apărut cu atît mai îndreptățită cu cît ar fi fost rezultatul participării sale la procesul de conștiință al lui Banu Mareș. În ceea ce privește relațiile Banu-Ștefan, schimbarea poziției lui Banu nu numai față de Ștefan, ci față de viață în general, ar fi justificat mai profund procesul autocritic și transformarea lui Ștefan, apropierea sa de Banu în ultimul act (mai ales atitudinea sa în scena cu mama Elenei). Cît privește pe Lupu Aman, însuși rolul său în transformarea întregii vieți de pe șantier ar fi fost mai cuprinzător dacă ar fi urmărit acel „cine are meritul?" (deci și „cine poartă răspunderea?") de la sfîrșitul actului I. Aceasta ar fi dezvăluit trăsături mai profunde ale activistului de partid, ne-ar fi ajutat să pătrundem în *esența sa*. Căci, dincolo de propria sa frămîntare, dincolo de „cazul" Ștefan — și tocmai pornind de la el —, Lupu Aman poartă în calitatea pe care o are, răspunderea principală a vieții de pe șantier, el e în fond conducătorul „marii construcții", în sensul cel mai larg, politic și uman. Faptul că nu-l mai vedem acționînd în consecință dă tocmai limitele acestui — în atîtea privințe — izbutit personaj. E adevărat că Lupu Aman — și în general activistul de partid — trebuie să-i învețe pe oameni să gîndească, dar asta se obține *acționînd* și făcîndu-i pe alții *să acționeze*. Credem că din dezvoltarea conflictului Banu Mareș-Lupu Aman, din confruntarea celor două poziții, din împletirea acestui conflict cu povestea de dragoste Banu-Domnica, s-ar fi conturat și mai puternic concluzia că *atunci cînd munca „înghite" dragostea de viață și de oameni, ea sărăcește și dezumanizează; și dimpotrivă, cînd dragostea de viață și de oameni înglobează munca, îi dă sens și elan creator*. Astfel, și replica finală a piesei: „Oamenii, tovarășe inginer, au nevoie de muzică. De multă muzică!" ar fi exprimat mai plin, mai bogat ideea că cea mai importantă „secundă 58" a oamenilor de azi, cea mai responsabilă problemă în relațiile dintre noi e cîtă putere, cît entuziasm, cîtă încredere și bucurie de a trăi și a crea ne dăm unul altuia, în toate împrejurările vieții.

La capătul acestei incursiuni în structura *Secundei 58,* trebuie subliniat că, dacă scoțînd la iveală unele goluri în compoziție și deficiențe în construirea caracterelor, am putut urmări calea dezvoltării lor depline, aceasta a fost posibil numai pentru că în piesă *există toate jaloanele* unei asemenea dezvoltări, ceea ce dovedește că, pe lîngă tot ce face valoarea realizată a lucrării, autorul posedă un material de viață, un potențial ideologic și artistic care ne îndreptățesc să credem că, în viitoarele sale lucrări, el va putea atinge neîndoios trepte superioare. Pe planul dramaturgiei, experiența *Secundei 58* vădește o dată mai mult însemnătatea dezvoltării profunde și pînă la capăt a conflictului dramatic, pentru deplina transpunere artistică a sensurilor unei piese de teatru.

Însuși faptul că oferă un atît de larg teren de discuție definește nivelul la care se situează *Secunda 58* și pasul înainte pe care-l reprezintă în dramaturgia noastră.

Pe scena Teatrului „C. Nottara" regizorul Radu Penciulescu a realizat un spectacol al cărui merit principal e de a fi pus în valoare calitățile de gîndire, de sensibilitate, de expresie ale *Secundei 58*. Spectacolul ține tot timpul încordată atenția publicului, îl face să participe la viața de pe scenă, să găsească răspuns propriilor sale probleme de viață.

Fără a recurge la inovații formale, spectacolul urmărește și realizează acea atmosferă de puritate și înălțime morală a piesei, care derivă din caracterul nou al personajelor, din noile relații umane. Partea cea mai grea pentru regizor într-o piesă unde aparent nu se petrece nimic „neobișnuit", nimic „extraordinar", nimic „spectaculos", este tocmai să știe să dezvăluie conflictul interior, felul cum se dezvoltă în acțiune trăsăturile eroilor, succesiunea „secundelor 58". Dacă în *Brigada I-a de cavalerie*, Radu Penciulescu a dovedit că știe să realizeze un spectacol revoluționar de mare desfășurare, în *Secunda 58* reușește tot atît de bine să pătrundă esența revoluționară a transformării conștiințelor în procesul de construire a socialismului.

Dialogul lui Dorel Dorian, rapid, spontan, ascuțit, străbătut de lirism autentic și umor de bună calitate, e colorat de imagini de o plastică deseori surprinzătoare, prin care se exprimă lumea de gînduri și sentimente a eroilor săi. Datorită felului cum sînt rostite, replicile bogate în subtext trec rampa nu ca un text învățat, ci par că atunci s-au născut. E un spectacol în care pînă și tăcerile se aud și devin argumente în dezbatere.

În realizarea atmosferei specifice a piesei lui Dorian, foarte însemnate au fost alegerea interpreților și modul în care regizorul a muncit cu ei, mai bine zis, modul de a-i pune în condiția de a-și desfășura posibilitățile proprii de interpretare. În concepția lipsită de artificii a regiei, actorul joacă rolul primordial. Mijloacele de expresie sînt, aproape exclusiv, chipul actorului, glasul, mișcarea, gestul (acestea din urmă, folosite cu o extremă economie). Urmînd pe regizor pe drumul unui *cotidian artistic,* colectivul de interpreți ai *Secundei 58* a realizat un ansamblu care nu *joacă* textul, ci-l *trăiește* cu intensitate. Comuniunea între scenă și sală se obține astfel direct, prin emoție, și nu prin intermediul unor punți, proscenii, povestitori etc... Nu actorii coboară în sală, ci publicul este integrat în viața de pe scenă. De aceea, poate, la sfîrșitul spectacolului, ai impresia că eroii sînt niște oameni în viață, niște prieteni apropiați, care te însoțesc la plecarea din teatru.

La reușita interpretării a contribuit mult generozitatea rolurilor. Personajul căruia autorul i-a încredințat sarcina de a transmite în mod direct mesajul comuniștilor către ceilalți oameni, chemarea la o viață creatoare și plină, îndemnul de a trăi mai frumos și mai înalt, este Lupu Aman. El are de rostit textul cel mai bogat și mai profund, în replici ce nu se uită. El are de întruchipat, prin exemplul său personal, traducerea în viață a acestui mod de a gîndi. Boris Ciornei a găsit în Lupu Aman un cîmp larg de manifestare a mijloacelor sale artistice, prea puțin folosite pînă acum. Există în acest actor o capacitate de interiorizare, de exprimare la modul cel mai simplu a unei emoții autentice și profunde, un mare firesc al atitudinii. Axîndu-și întreaga compoziție pe ideea că meseria lui începe cu gîndirea și sfîrșește cînd încep să gîndească cei din jur, el a urmărit-o consecvent, izbutind să-i facă să gîndească și pe spectatori. E, credem, cel mai mare elogiu pe care i-l putem aduce. Am vrea totuși să-i atragem atenția — și asta pentru că am urmărit de mai multe ori spectacolul — că nu totdeauna intensitatea cu care trăiește rolul este egală, ceea ce duce spre monotonie.

Tatianei Ieckel i-a revenit rolul Domnicăi Rotaru, al cărei farmec, făcut din prospețime și plinătate de viață, declanșează sentimente puternice în Banu, în Ștefan și în Lupu Aman. Tatiana Ieckel a știut să fie pe rînd plină de poezie în scenele cu Banu Mareș, spirituală și chiar caustică cu Ștefan, căutînd răspunsuri primelor întrebări grave din viața ei, la „marele pedagog", Lupu Aman. Tatiana Ieckel a jucat maturizarea Domnicăi Rotaru cu sinceritate și emoție comunicativă, realizînd momente de tensiune dramatică, mai ales în scena cu mama Elenei Mareș sau în aceea cînd își scrie cererea de transfer.

S-ar cere însă ca, mai ales în primul act, să aibă mai multă exuberanță tinerească. De asemenea, în actul II sînt unele momente cînd, pe scenă fiind, i se simte prea puțin prezența.

Iulian Necșulescu a înțeles și a redat energia cam aspră a lui Banu Mareș, spiritul lui precis și organizat, inteligența și umorul său sec. Mai puțin realizate ni s-au părut acele trăsături ale lui Banu Mareș, uitate pînă și de el, dar existente, ce se trezesc odată cu sosirea Domnicăi Rotaru, îi dau farmec și o cuceresc.

Rolul lui Ștefan Mareș, bine conceput de regie, a fost interpretat inegal de Iurie Darie, deși era vizibil că, mai reținut (în mers, gestică, intonații), actorul ar fi putut ridica întregul rol la nivelul momentelor cînd, datorită unui efort de simplitate, a reușit să realizeze personajul. Mult exagerate ni s-au părut scenele cu Banu Mareș din actele I și III, convingătoare prin sinceritatea jocului, scenele cu Domnica, cu Lupu Aman și finalul.

Cu totul remarcabil este felul în care Amza Pellea, în micul rol al lui Ailincii, a știut să caracterizeze prin atitudine și gest, prin expresivitatea mimicii și a vorbirii, un personaj în care se împletesc ca într-un portret de cea mai bună calitate trăsături caracteristice și larg generalizatoare, ale unui muncitor înaintat: simțul de răspundere și inițiativă, robustețea morală, omenia funciară (privirea critică, dar și grija pentru ceea ce se petrece cu Ștefan), umorul plin de farmec popular. Din jocul lui Amza Pellea întrezărești în Ailincii un viitor inginer, probabil conducătorul unui șantier ca acela pe care îl ai în fața ochilor.

N. Tomazoglu, cunoscut pentru talentul de adevărat giuvaergiu cu care cizelează roluri „mici", nu s-a dezmințit nici în rolul inginerului Tunsoiu, fost profesor și actual colaborator al lui Banu Mareș. Am fi preferat să nu-i imprime însă unele accente ușor senile.

Corina Constantinescu, interpreta mamei Elenei Mareș, a ferit rolul de coloratură melodramatică, jucînd reținut, cu o extremă discreție.

Reușită, schița lui A. Cioranu, al cărui succes ar fi mai mare dacă ar renunța la efecte facile și ostentație. Elena Pop, în rolul Stelei, i-a fost o parteneră care, din puțin lirism și puțin haz, a creionat o fetișcană proaspătă și simpatică. Mai puțin relief a dat Natalia Floria-Lefescu, scurtelor apariții ale Valiei. Foarte amuzantă, paranteza celor doi tineri veniți să se angajeze (Nicolae Ifrim și Marius Rolea).

Decorul simplu al Margăi Ene a constituit un cadru adecvat atmosferei cerute de text.

A spune că *Secunda 58* constituie unul din cele mai bune spectacole ale stagiunii — e încă prea puțin. Atît prin valoarea piesei, cît și prin aceea a spectacolului, ea este o contribuție la dezvoltarea teatrului nostru contemporan, a acelui teatru de care spectatorul nostru are nevoie. Aci nu este vorba numai de un spectacol — ci de un drum. Iar căldura cu care publicul a primit *Secunda 58* îl confirmă.

***

Explozie întîrziată face parte din aceeași sferă de preocupări ca și *Secunda 58*. Și aci, autorul își propune să trateze problema răspunderii. Dar în alt mod și într-un alt mediu. Ceea ce e cît se poate de interesant, deoarece lărgește zona de investigație a dramaturgiei originale. Eroii lui Paul Everac fac parte dintr-o anumită categorie de intelectuali, al căror mod de viață era —

în momentul cînd se petrece acțiunea — un fel de insulă în mijlocul societății noastre. În adevăr, în casa doctorului Valeriu Cristea nu s-a schimbat mare lucru. Locuiește în apartamentul lăsat de o fostă amantă — cucoană din lumea bună — fugită în străinătate, își continuă meseria de medic cu cabinet, cîștigă bine, frecventează o lume de „foști", moștenită de la vechile sale relații, îi place să petreacă, să fie elegant, într-un cuvînt : „să trăiască". Bun profesionist, are clientelă multă. Om cinstit (asta se pune pe socoteala originii sale țărănești), nu are nimic împotriva regimului, care-i asigură o viață mai mult decît confortabilă. E însurat cu o femeie frumoasă, care ține la el și pe care o iubește, la rîndul ei preocupată de casă, de rochii și mondenități. Într-un cuvînt, un menaj fericit.

Iată însă că într-o bună zi — care coincide cu actul întîi al piesei —, în căminul liniștit unde totul pare a fi în cea mai deplină ordine, apare întîmplător un pacient deosebit : Vintilă Ghețu, fostul soț al Fanei Cristea. Este un vechi comunist ilegalist, de care Fana s-a despărțit cu 14 ani în urmă și apoi l-a crezut mort. Dintr-o serie de retrospective, aflăm că pe vremuri, cînd era soția lui Vintilă, Fana a fost muncitoare (tot de origine țărănească), nu chiar comunistă, însă cumva simpatizantă, dar că nu se putea împăca defel cu viața zbuciumată și nesigură a lui Vintilă, ceea ce a și făcut ca, la un moment dat — deși era foarte îndrăgostită de el —, să-l părăsească chiar în timpul unei acțiuni de sabotaj, la care o luase. Reapariția lui Vintilă declanșează un proces de conștiință în Fana și conflictul cu doctorul Cristea (de fapt, e conflictul cu modul lor actual de viață). În cele din urmă, și cu ajutorul lui Vintilă care le evocă (în contrast cu viața lor meschină) munca și lupta poporului, doctorul Cristea renunță la practica de cabinet și se hotărăște să înceapă o viață nouă, împreună cu soția sa Fana.

Pe canavaua dramatică de mai sus, Paul Everac a înscris mai multe reușite. În primul rînd portretul doctorului. Valeriu Cristea este un tip specific lumii sale. Cu tot caracterul polemic al portretului (pentru că una din calitățile autorului este replica nervoasă, incisivă, uneori dură), personajul e lipsit de orice șarjă și prezentat într-un mod foarte realist. Atît în acțiunea prezentă, cît și în cele două retrospective, Valeriu Cristea se conturează dintr-un fond bun (deci recuperabil), cam intimidat în calitatea lui de tînăr sedus (dar demn — ne referim la refuzul banilor), cam vulgar în scena (în general lirică) a primei întîlniri cu Fana, și sincer surprins cînd, în urma retrospectivelor cu Vintilă, blînda și senina lui soție îi aruncă în față modul de viață în care el, cu toată buna-credință, nu vede nimic rău, cu atît mai mult cu cît, pînă atunci, Fana îi fusese o parteneră destul de mulțumită. Atitudinea, reacțiile, modul de a gîndi și de a se exprima ale doctorului Cristea sînt surprinse cu talent și îndemînare scenică.

De altminteri, aceste calități ale autorului sînt vizibile într-o bună parte a piesei, ceea ce l-ar fi putut duce la tratarea cu succes a problematicii abordate — problematica modului de a trăi, a răspunderii față de sine și față de societate — dacă personaje ca Fana și Vintilă, iar în ultimul act și doctorul, ar trăi potrivit biografiilor atribuite de autor. Din păcate, lucrurile nu se petrec însă așa. De pildă, Fana. Biografia ei o cunoaștem din expunerea subiectului. Ce-i reproșează autorul ? Că și-a trădat idealurile ? Că trăiește altfel decît ar fi vrut cîndva ? Piesa răspunde singură : întîi, n-a avut idealuri ; al doilea, dacă a vrut să trăiască în vreun fel, apoi felul acesta e tocmai cel oferit de doctorul Cristea (și asta se vede din rapiditatea — uimitoare pentru o tînără muncitoare, fostă soție de comunist — cu care ea acceptă propunerea cam fără perdea a doctorului de „a-i oferi o cameră" în casa fostei lui amante, unde de altminteri menajul Cristea trăiește în perfectă armonie pînă la venirea lui Vintilă). Independent de ceea ce a *dorit* autorul, pentru spectator Fana a fost și a rămas, consecvent, o mic-burgheză cu nostalgii imprecise. Doctorul Cristea are perfectă dreptate cînd o caracterizează ca pe o femeie care și-a părăsit primul bărbat pentru că nu-i oferea o viață destul de sigură și ar vrea să-l părăsească pe cel de-al doilea pentru că îi oferă una prea sigură.

Cunoscînd probabil mai bine decît apare în piesă adevărata biografie a eroinei, Vintilă Ghețu procedează într-un fel căruia îi acordăm întreaga noastră aprobare : îi declară că ea a ieșit din viața lui. (E drept că unii spectatori mai sentimentali sînt de părere că Vintilă Ghețu dă o luptă pentru a învinge dragostea pe care o mai poartă Fanei — ipoteza e însă prea absurdă pentru ca ea

EXPLOZIE ÎNTÎRZIATĂ

Teatrul Municipal

Imagini din spectacol: Clody Bertola (Fana), Septimiu Sever (Dr. Cristea) şi Petre Gheorghiu (Vintilă Gheţu)

să fi putut fi în intenția autorului, așa încît nu o reținem nici noi.) Ceea ce nu înțelegem însă la un comunist cu atît de îndelungată experiență ca Vintilă Ghețu, este cum de nu știe că asemenea oameni ca soții Cristea (fără îndoială, personaje reale în societatea noastră) se pot transforma doar sub acțiunea vieții, cuprinși ei înșiși de elanul creator al muncii eliberate, în nici un caz prin lungi predici, fie ele și însoțite de proiecții sonorizate. Vintilă Ghețu nu poate să creadă că doctorul Cristea — asupra căruia se exercită și presiunea „foștilor" săi prieteni — își va închide cabinetul și își va schimba modul de viață cu atîta promptitudine și seninătate, decît doar dacă a uitat că procesul de transformare al unor asemenea oameni nu poate fi determinat în acest fel. Se pare însă că a uitat, și de aceea nu putem crede nici în fișa lui biografică, așa cum i-a dăruit-o autorul.

Credem că reiese limpede că a face soților Cristea, și mai cu seamă Fanei, procesul idealurilor trădate, înseamnă a atribui unor personaje un conflict străin și a le refuza tocmai conflictul caracteristic categoriei respective. Fie că ar fi optat pentru tema idealurilor trădate (dar cu niște personaje realmente animate cîndva de un ideal), fie că ar fi ales tema transformării intelectualului mic-burghez care descoperă un ideal — și prin caracterul personajelor piesa este mai aproape de acest din urmă drum, ceea ce e viabil în ea constituind chiar un început pentru o asemenea piesă —, autorul ar fi rămas fidel intenției sale de a da viață scenică unei dezbateri contemporane.

Cu toată dragostea și atenția colectivului condus de tînărul regizor Lucian Pintilie, arătate *Exploziei întîrziate,* reușita spectacolului nu putea fi decît parțială. Pe cît s-a putut, regizorul a ferit spectacolul de melodramă și de exterior, punînd în valoare ceea ce este realmente viabil în text, ca de pildă actul I, retrospectiva din casa Conțescu, retrospectiva primei întîlniri dintre doctorul Cristea și Fana. Reușitul portret dramatic al doctorului Cristea s-a bucurat de foarte buna interpretare a lui Septimiu Sever, care a jucat cu o naturalețe convingătoare modul de viață al personajului, exprimînd prin întreaga sa atitudine scenică, universul sincer limitat al acestuia. Septimiu Sever a realizat foarte frumos, fără nici un artificiu, numai prin expresivitatea jocului, „salturile în timp" impuse de cele două retrospective mai sus-amintite. Nu i se poate face nici o vină din faptul că, în special în actul al III-lea, a părut cam stingherit de subita hotărîre pe care autorul a impus-o personajului de a-și închide cabinetul și de a-și schimba de la o zi la alta felul de viață. Clody Bertola s-a găsit în fața sarcinii de a fi interpreta eterogenei Fana. Actrița a dat personajului sensibilitate și discreție, iar în tabloul întîlnirii Fanei cu doctorul Cristea, o notă de prospețime plină de autenticitate. Petre Gheorghiu merită elogii nu numai pentru efortul fizic de a fi memorizat și expus lungile referate pline de denumiri geografice, kilovați, incursiuni în electronică și fizica nucleară etc. — dar și pentru strădUința de a fi căutat în rol elemente dramatice și pentru talentul de a fi reușit să le valorifice, atîtea cîte le-a putut găsi. Restul distribuției s-a încadrat omogen în tonalitatea generală a spectacolului, căruia decorul lui Paul Bortnovschi i-a dat un cadru expresiv.

Pleci de la spectacolul Teatrului Municipal, lucrat cu talent și acuratețe, și ai impresia că ai văzut o piesă unde, cu toate că se vorbește despre lucruri noi, actuale, ai întîlnit niște personaje de mult știute. Și nu e de mirare. Pentru că *Explozie întîrziată* amintește în fond o întreagă literatură dramatică — nu lipsită de farmec la timpul ei — a cărei substanță este în esență următoarea: în casa elegantă a unui cetățean respectat (cam în genul casei și prestigiului profesional al doctorului Cristea), apare un erou, fie prieten de studenție sau fost camarad de arme al soțului, fie o iubire de mult uitată a soției (profesional, eroul era îndeobște căpitan de cursă lungă, ofițer colonial sau vagabond, în orice caz ceva cu iz de aventură). Acesta stîrnește în inima eroinei niște mari doruri de evadare; iar după un act de expunere și unul sau două de zbucium, drama se rezolvă în final printr-un tandru și nițel melancolic duet al celor doi soți, extenuați de cumplita furtună într-un pahar cu apă, care era cît pe-aci să le răvășească existența. Formula dramaturgică amintită rămîne ceea ce a fost, orice tratament de „contemporaneizare" i s-ar administra.

Mira Iosif

POEM despre stăpînii vieții

...Se rotește prin spații planeta noastră și, pe ea, îmbrățișați, dansează un bărbat și o femeie. Urmăriți de o fîșie de lumină, ei dansează, parcă ar pluti in ritmul mișcării de rotație a pămîntului, și dansul lor se proiectează, parcă, pe istorie, pe univers, sugerînd forța atotbiruitoare a omului liber. Dansează doi oameni, doi stăpîni ai vieții, fericiți, puternici, care trăiesc în cea de a doua jumătate a secolului XX, în epoca construirii comunismului, undeva la Irkutsk, pe pămîntul Siberiei...

În spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale“ din București cu *Poveste din Irkutsk* de Alexei Arbuzov,* emoționanta imagine a dansului lor capătă valoarea acestui splendid simbol.

***

Noutatea, interesul stîrnit de spectacol pornesc în primul rînd de la textul dramatic. Forța înrîuritoare a *Poveștii din Irkutsk* constă în convingătoarea zugrăvire a caracterului comunist, în dezbaterea unor profunde probleme de viață ale omului contemporan. Din acest punct de vedere, întîlnirea spectatorilor noștri cu eroii *Poveștii din Irkutsk* reprezintă — pe o treaptă superioară de dezvoltare — un moment asemănător în semnificații cu întîlnirea din anul 1949 cu eroii *Trenului blindat 14-69*. Personajele piesei lui Arbuzov aduc în fața noastră relații de viață comunistă. Și așa cum eroii lui Vs. Ivanov anunțau pe omul sovietic al zilelor noastre, eroii lui Arbuzov se înscriu în dramaturgia realismului socialist, cu trăsăturile noii societăți sovietice, și prefigurează viitorul, anunțînd — printr-o fină minuție psihologică — profilul omului care, trăind în comunism, nu va mai avea, pe plan etic, nimic comun cu oamenii din „preistorie“.

În discuțiile avute cu realizatorii spectacolului, în perioada închegării lui, regizorul Radu Beligan și pictorul-scenograf Jules Perahim ne-au împărtășit cîteva opinii despre piesă, concludente pentru înțelegerea concepției care a stat la baza transpunerii scenice. „Tema muncii, predominantă în piesă — spunea Radu Beligan — nu se exprimă prin mijloace exterioare, prin procese de producție cu replici respective. Munca privită ca un concept de viață se integrează organic în structura fizică și spirituală a omului, determinîndu-i destinul și conștiința." „Specificul piesei — observa altă dată regizorul — constă în alternarea distinctă și totodată contopirea sensibilă a două planuri: de o parte, planul vieții cotidiene, intime, obișnuite, și de altă parte, proiectarea «poveștii», a faptelor aparent mărunte de viață, în istoria secolului XX", planul — adăugăm noi — interpretării filozofice a vieții de pe pozițiile umanismului comunist. După cum remarca Jules Perahim, înțelegerea sensurilor complexe ale spectacolului ar putea fi periclitată dacă nu s-ar reliefa puternic existența acestor două planuri. Într-adevăr, o interpretare unilaterală a piesei poate da aparența unei simple și cunoscute — așa-zise „eterne" — intrigi sentimentale: o asemenea interpretare ar pierde din vedere tocmai esențialul și anume *noul conținut* al unor eterne sentimente omenești, izvorît din noile relații sociale în comunism. Prin prisma acestor noi raporturi, eliberatoare, conștiente, munca devine însuși sensul vieții, dragostea dobîndește coordonate spirituale superioare, iar moartea „nu mai înspăimîntă pe nimeni", căci „omul trăiește prin faptele sale".

---

* Data premierei: 4 iunie 1960. Regia: Radu Beligan. Decoruri și costume: Jules Perahim. Distribuția: Emil Liptac, Victor Moldovan, Liviu Crăciun, Eliza Plopeanu, Tina Ionescu (Corul); Marcela Rusu (Valia); Draga Mihai (Larisa); N. Gr. Bălănescu (Serdiuk); Matei Alexandru (Serghei); Emanoil Petruț (Viktor); Mircea Cojan și Gh. Popovici-Poenaru (Rodik); C. Stănescu și Cosma Brașoveanu (Denis); Dem. Rădulescu (Afanasii Lapcenko); Coca Andronescu și Didona Popescu (Zinka); Minodora Condur (Maia); Simona Bondoc și Valeria Gagialov (Niura); N. Enache și Cristian Babeș (Chefliul); Mihaela Teodorescu (Fetița cu franzela); Eleonora Șerban (Ingrijitoarea); Raluca Zamfirescu (Prima iubită a lui Serdiuk); Elisabeta Preda (A doua iubită a lui Serdiuk); C. Giura (Primul tînăr); Igor Bardu (Al doilea tînăr); Cezar Tătaru (Anton); Lucia Catană (Lera); Cristian Babeș (Un trecător).

Împotriva axiomelor individualiste ale filozofiei și artei burgheze, care proclamă dezolanta „singurătate" umană, piesa lui Arbuzov oglindește o trăsătură caracteristică a societății comuniste, marea *solidaritate umană*.

Trei sînt eroii angajați în povestea petrecută la Irkutsk, și desfășurarea acțiunii urmărește, pas cu pas, destinul lor. Doi prieteni — Serghei și Viktor — iubesc aceeași fată, pe Valia-„fîșneața". Viktor nu-și ia în serios iubirea, considerînd-o un amuzament lipsit de importanță, cu atît mai mult cu cît Valia însăși nu se prea ia în serios; Serghei însă concepe dragostea ca un sentiment plin de răspundere, bazat pe încrederea în om. Datorită încrederii lui, Valia își găsește fericirea și viața ei capătă un sens. Viktor își dă seama de greșeală: a pierdut-o pe Valia, prietenia cu Serghei s-a distrus. E hotărît să dispară din calea celor doi soți fericiți, să plece din brigada de muncă. Viața își are totuși accidentele sale, și Serghei Serioghin, omul minunat care a schimbat viața Valiei, moare... Valia rămîne singură. Dar în societatea comunistă — demonstrează piesa — oamenii nu sînt singuri: durerile — ca și bucuriile lor — își află ecouri adînci în conștiința colectivității, întrebările lor capătă răspunsuri, îndoielile lor se transformă în certitudini cu ajutorul acestei colectivități.

Brigada de muncă de pe șantier — simbol al societății sovietice —, care determină, influențează și transformă viața oamenilor, se angajează în „povestea" eroilor și devine personajul principal al piesei, înglobînd pînă la urmă în viața colectivului pe Valia și Viktor, de astă dată și el devenit alt om. O va putea recîștiga pe Valia? Piesa lasă aci drumurile deschise.

În emoționanta putere de acționare a colectivului rezidă forța orînduirii comuniste. Și cu toate că textul dramatic nu descrie scene de muncă pe un șantier al comunismului și nici nu pomenește de ultimele cuceriri tehnice ale zilei — de sputnici și nave cosmice —, el se impune în conștiința spectatorului cu datele sale profund contemporane. Noutatea dezbaterii problemelor etice și noutatea caracterelor prefigurate în piesă se exprimă printr-o formulă dramatică adecvată. Existența corului și comentariile sale generalizatoare ce reflectă conștiința epocii, folosirea liberă a noțiunii de timp al acțiunii în funcție doar de necesitățile reliefării fiecărui caracter în parte, interferența planurilor subiectului, iată cîteva din mijloacele de expresie dramatică, specifice *Poveștii din Irkutsk*. Forma inovatoare a acestei piese izvorăște din complexitatea noului conținut și afirmă încă o dată varietatea de expresie a dramaturgiei realismului socialist.

E clar că o asemenea lucrare dramatică a ridicat numeroase probleme realizatorilor spectacolului. O piesă care reflectă tendințele de dezvoltare ale societății sovietice, care indică sensul traiectoriei sufletești a generației constructoare a comunismului, pretinde o rezolvare scenică pe măsura contemporaneității ei. În mediile teatrale s-a discutat și se discută mereu despre uriașul progres tehnic al veacului nostru, în contradicție cu tehnica și arta spectacolului, rămase în urmă. Privită cu resemnare, această rămînere în urmă este invocată totodată de mulți regizori ca o circumstanță atenuantă, înainte și după realizarea unui spectacol, și obligatoriu însoțită de demonstrația posibilităților cinematografiei. De aceea, ni se pare de o deosebită importanță realizarea acestui spectacol, care, prin formula scenografică, punerea în scenă și interpretarea actoricească, demonstrează posibilitățile mari ale teatrului. Aceasta devine cu atît mai elocvent, cu cît ultima stagiune a vădit în destule cazuri rămînerea în urmă a artei scenice.

Emanoil ***Petruț*** *(Viktor) și Marcela Rusu (Valia)*

Succesul *Poveştii din Irkutsk* pe scena Teatrului Naţional se datoreşte în mare măsură formulei sale scenografice înnoitoare. (Realizatori : Jules Perahim, asistent arhitect H. Novac.) Multiplele sensuri ale dramei deschizătoare de perspective căutărilor creatoare în teatru, în general, forma epică prin care se exprimă, alternanţa rapidă a locurilor de joc s-au putut întruchipa cu pregnanţă pe scenă, prin organizarea întregului spectacol în funcţie de dispozitivul scenic, alcătuit din mişcarea a două turnante. Intenţia lui Jules Perahim de a valorifica ideile piesei şi de a sugera totodată spectatorului ambianţa emotivă, subtextul liric, dezbaterea filozofică la care invită textul — prin continua şi poetica împletire a unor linii curbe ascendente şi prin plasarea actorilor pe o construcţie mobilă, ce aminteşte cumva rotirea inelului lui Saturn —, obligă desfăşurarea spectacolului înăuntrul unei metafore sugestive[1]. Pivot al desfăşurării dramatice, dispozitivul dublei turnante rezolvă într-o modalitate profund teatrală, pentru că sintetică şi nu fragmentată „cinematografic", cerinţele unui text nou, compus din secvenţe cu caracter epic, iar pe plan scenic corespunde convenţiei existente în chiar textul dramatic. Legătura organică dintre concepţia regizorală şi ideile cadrului scenografic se dezvăluie treptat în spectacol cu multă eficienţă : astfel, mişcarea actorilor în scenă ilustrează plastic, concret am spune, ideea celor două planuri despre care am amintit. Întîmplările obişnuite din viaţa eroilor, scenele din viaţa cotidiană, se desfăşoară (cu o singură excepţie) dedesubtul turnantei superioare, în timp ce momentele esenţiale, capabile de o interpretare generalizatoare (întîlnirea Valiei cu Serghei, scena nunţii, iubirile lui Serdiuk, apariţia celor trei eroi, la deschiderea şi închiderea ciclului „poveştii"), se desfăşoară sus, pe turnanta superioară. Pentru a releva valenţele multiple ale unui decor construit pe baza unei convenţii realiste, amintim de asemenea semnificativa tratare a locurilor concrete, în care se desfăşoară cea mai mare parte a vieţii cotidiene. Oglinda din camera fetelor e reală, tablourile de pe pereţi aşişderea, ca şi toate obiectele recuzitei. Această îmbinare în decor a planului realist cu metafora cadrului ambiant reprezintă o rezolvare profundă şi originală, valorificatoare, a sensurilor piesei, în acord cu intenţiile regiei. Din păcate, lumina n-a slujit cu deplină fidelitate intenţia realizatorilor turnantei, abuzul de întuneric în care se desfăşoară o mare parte din tablouri diminuînd uneori valoarea sensului metaforei[2]. Dacă ar fi fost mereu vizibilă, rotirea continuă, plină de poezie, a turnantei, în armonie cu muzica învăluitoare şi obsedantă a lui Lev Solin, ar fi sugerat cu şi mai multă putere emoţională complexul de viaţă, de gînduri, sentimente, într-un cuvînt, atmosfera plină de tulburătoare umanitate a *Poveştii din Irkutsk*.

Punînd în scenă piesa lui Arbuzov, Radu Beligan dovedeşte posibilităţile sale creatoare în arta regizorală. Simplitatea trăirilor, poezia sobră, exprimarea laconică, reţinută, a sentimentelor tragice, ca şi umorul subţire care însoţeşte personajele, sînt calităţi specifice personalităţii actoriceşti a lui Radu Beligan. Şi dacă — fără voia sa — nu s-au concretizat, în această stagiune, într-o nouă creaţie actoricească[3], ele se dezvăluie în regia spectacolului. Alcătuindu-şi distribuţia din tineri actori, în frunte cu valoroasa actriţă Marcela Rusu, Radu Beligan a urmărit găsirea unei modalităţi artistice inovatoare pentru întruchiparea caracterului specific piesei. Trăsătura definitorie a acestui specific rezultă din dobîndirea treptată a conştiinţei comuniste pentru fiecare erou în parte. Aceasta rezultă clar din spectacol. După cum din concepţia stilului de interpretare rezultă începutul ştergerii diferenţei dintre munca fizică şi cea intelectuală, specifică fizionomiei constructorilor comunismului. Tema muncii creatoare, libere, înţeleasă ca o profundă şi organică necesitate, răsună limpede în spectacol, şi sentimentul dobîndirii fericirii prin muncă creatoare se relevă prin mij-

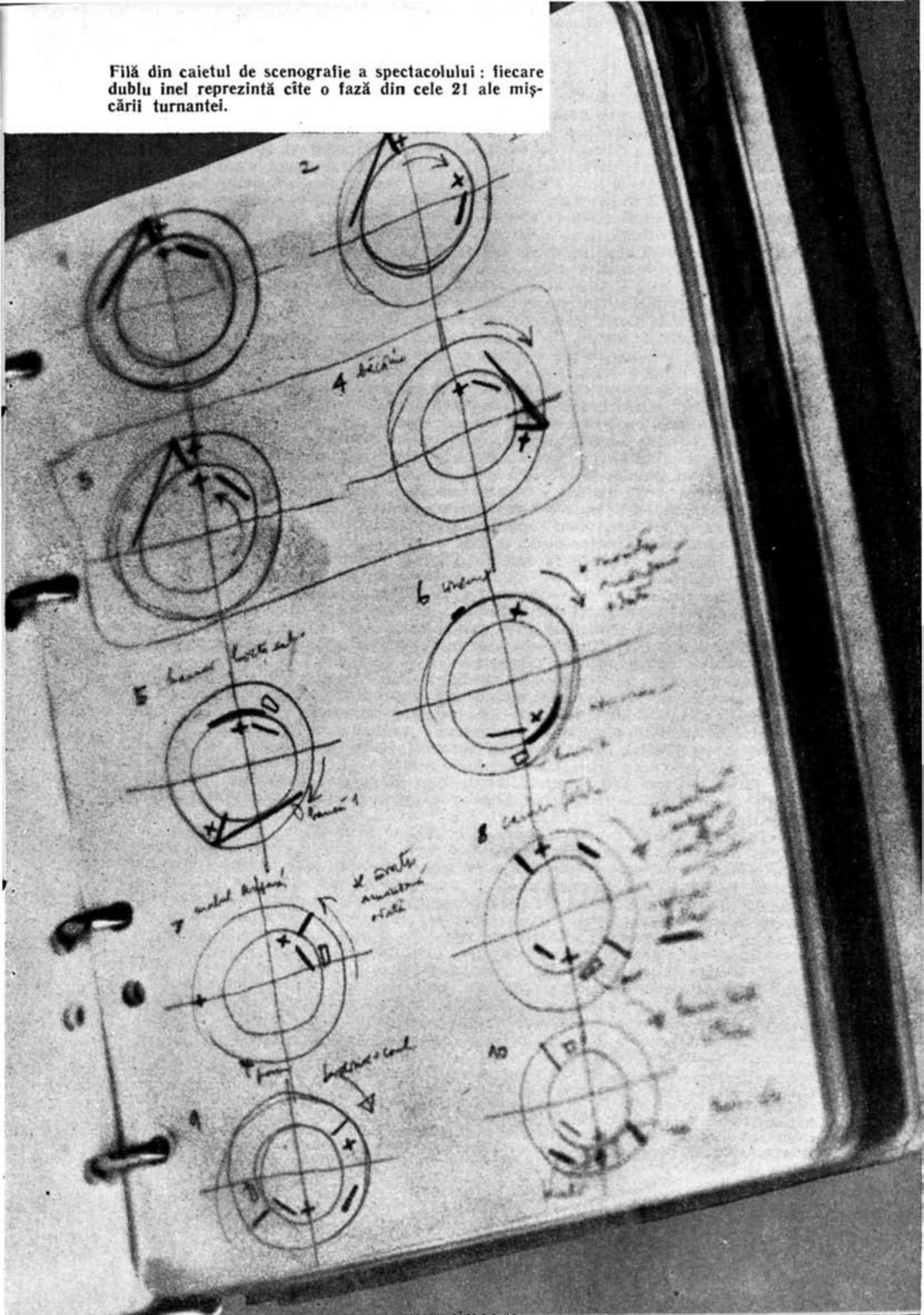
---

[1] Intrebîndu-l pe Jules Perahim, dacă concepe reprezentarea unei tragedii antice în acest decor, răspunsul lui a fost categoric negativ. Il consemnăm : „Acest dispozitiv scenic — decor dacă vreţi — l-am conceput parte integrantă din conţinutul piesei. Prin sugestia de construcţie, de element din epoca atomului, la care invită, el e adînc împlîntat în sensibilitatea perceperii spectatorului din epoca noastră. Imi închipui desfăşurîndu-se în acest cadru tragedii şi drame contemporane, dar niciodată o tragedie antică".

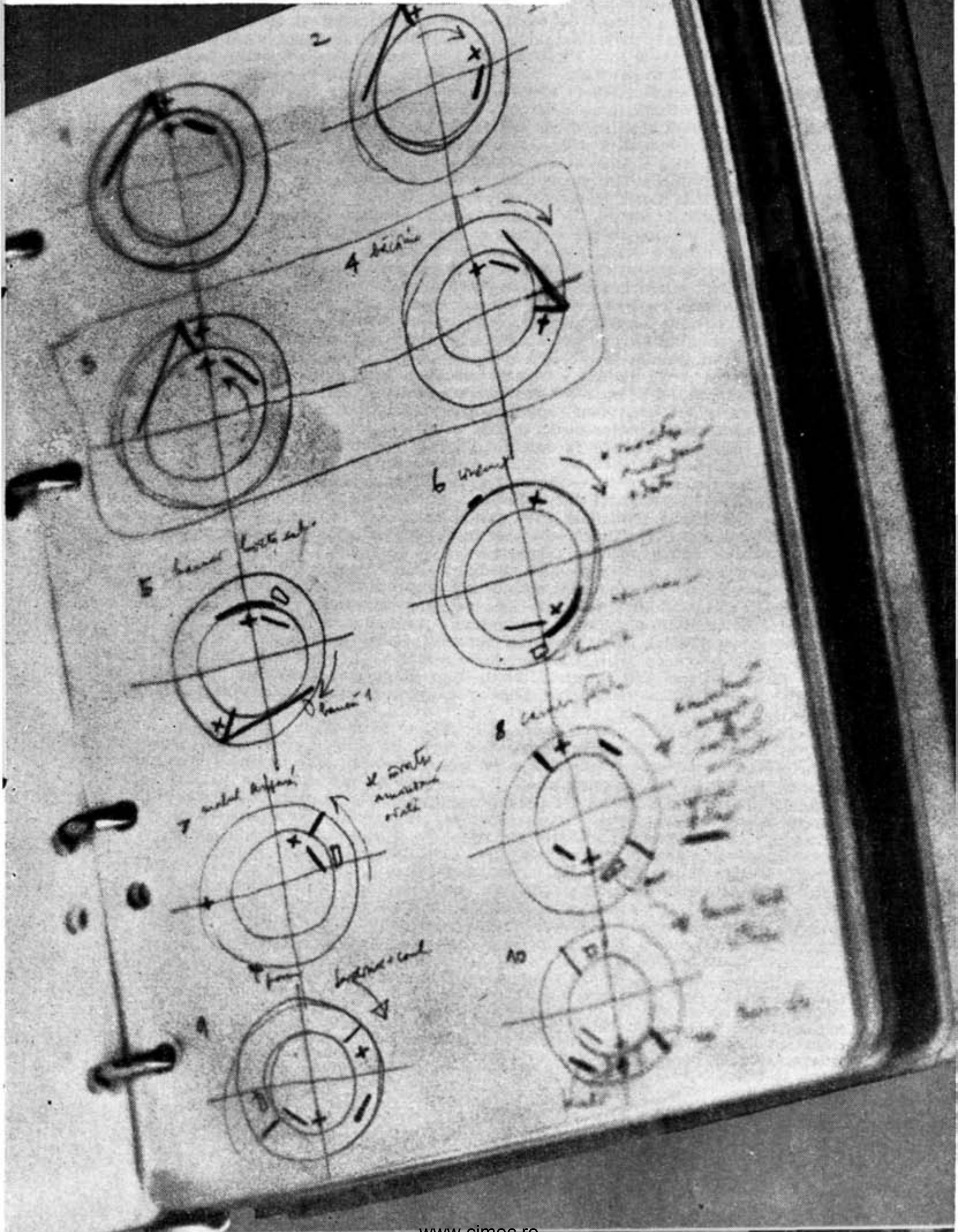
[2] S-a constatat de asemenea o îngreuiere de ordin tehnic a mişcării dispozitivului scenic, însoţită de zgomote supărătoare. Dar această problemă depăşeşte factorii responsabili de arta spectacolului şi ţine de tehnica aparatelor scenei.

[3] Cu excepţia rolului arhitectului Babkin din spectacolul *Un milion pentru un surîs* de A. Sofronov, realizat în Studioul Televiziunii, şi a celor din unele piese radiodifuzate.

Filă din caietul de scenografie a spectacolului : fiecare dublu inel reprezintă cîte o fază din cele 21 ale mişcării turnantei.



Filă din caietul de scenografie a spectacolului: fiecare dublu inel reprezintă cîte o fază din cele 21 ale mişcării turnantei.



loace profund artistice și fără ajutorul proiecțiilor de excavatoare sau al cortinelor sonore, cu zgomote de șantier. Realizarea atmosferei luminoase, optimiste, în care trăiesc eroii, a căpătat o deosebită valoare emoțională în spectacol, mai ales prin contrastul, subliniat de regie, dintre acest fundal al societății comuniste și dramele din viața personală: de pildă, moartea lui Serghei. (Amintim pentru exemplificare scenele în care brigada luptă pentru ca Valia să-și poată învinge durerea, să-și echilibreze viața, integrîndu-se în colectiv.) Regia a reliefat cu grijă sentimentul veseliei grave, propriu unor oameni care „nu iau lucrurile deloc ușor", bogăția spirituală a unor simpli oameni sovietici, capabili de mari sentimente. Fără a se aluneca în momente facile sau idilice, acest sentiment luminos domină spectacolul, dîndu-i o dimensiune optimistă.

Precum se știe, o funcție importantă în piesă și în spectacol o deține corul. Replicile corului dezbat pe plan filozofic și generalizează concluziile faptelor petrecute în scenă. Corul comentează acțiunile eroilor, le explică, le preîntîmpină. Despre funcția corului în această piesă, criticul dramatic A. Karaganov scrie: „Arbuzov s-a folosit de convenție, căutînd dramei o formă contemporană. A îngreuiat întrucîtva receptarea piesei, de către spectatori, pentru a utiliza cît mai deplin experiența spirituală contemporană, care dă naștere unei capacități crescute de gîndire asociativă, de sinteză filozofică a faptelor reale ale cotidianului." Introducînd cu aparențe de spontaneitate corul în desfășurarea acțiunii, „amestecînd" personajele corului cu eroii piesei (corul participă la mai toate împrejurările importante ale vieții lor), schimbînd necontenit locurile lor de joc, îmbrăcîndu-le în hainele oamenilor de pe șantier, regia a urmărit o idee prețioasă: anularea unui posibil caracter artificios, preîntîmpinarea pericolului de întrerupere a acțiunii în mod sentențios. Dimpotrivă, a rezultat sublinierea accentuată a momentelor dramatice, sporirea coeficientului liric. Semnificativă pentru funcția de comentator contemporan a corului este și scena „cinematografului" cînd personajele din cor, scăldate în lumina difuză a proiectorului, comentează filmul *Hoții de biciclete*. Din păcate, interpretarea actorilor respectivi nu s-a armonizat totdeauna și nici n-a fost la unison cu nivelul general al interpretării spectacolului. Eliza Plopeanu și Tina Ionescu au dovedit o dicțiune limpede și o înțelegere sensibilă a replicilor, dar „partea masculină" a corului — Emil Liptac, Victor Moldovan și Liviu Crăciun — și-a supralicitat sarcina dramatică, marcîndu-și intervențiile cu emfază și fals patos.

Munca creatoare a regiei s-a vădit în bună măsură în rezultatele interpretării actoricești[4]. Numeroasa echipă a interpreților a imprimat o tonalitate armonioasă spectacolului printr-un joc omogen, caracterizat prin simplitate în trăiri și sobrietate în efuziuni. În spectacol s-au remarcat în primul rînd creația Marcelei Rusu (Valia), apoi jocul lui Emanoil Petruț (Viktor), Matei Alexandru (Serghei), interpretările lui N. Gr. Bălănescu (Serdiuk), Draga Mihai (Larisa), Mircea Cojan (Rodik), Coca Andronescu (Zinka), Dem. Rădulescu (Lapcenko), C. Stănescu (Denis), ca și scurtele apariții ale Elisabetei Preda și Raluca Zamfirescu (iubitele lui Serdiuk).

În rolul Valiei, fetișcana care „dăruindu-se tuturor, nu se dăruiește nimănui", și numai prin forța transformatoare a iubirii lui Serghei și prin sprijinul de neînlocuit al colectivului capătă conștiința demnității sale umane și comuniste, Marcela Rusu realizează, după rolul Femeii-comisar, o creație de valoare, o izbîndă de maturitate artistică în cariera sa dramatică. Marcela Rusu izbutește să transmită, mai cu seamă în partea a doua a spectacolului, fiorul emoției autentice, conturînd cu claritate și intensitate dramatică, evoluția ascendentă a Valiei, de la nepăsare și ușurătate, la înțelegerea profundă a rostului vieții, a sensului iubirii, a neputinței morții de a destrăma viața. Din gama complexă a rolului, cu sentimente intense și treceri rapide de la o stare emoțională la alta, cîteva momente ni s-au părut îndeosebi realizate cu mare forță artistică. Și e semnificativ faptul că aceste momente sînt toate grupate în jurul unei idei dramatice. (În scenele de „compoziție" care marchează purtările ușuratice ale eroinei, jocul Marcelei Rusu se resimte încă de efortul compoziţional, în care mai predomină efecte exterioare, neasimilate în trăirea organică a interpretei.)

---

[4] In timpul unei repetiții cu actorii la masă, Radu Beligan, preocupat de stilul interpretării omogene a piesei, ne-a declarat: „Caut să insuflu actorilor, sentimentul unei depline, nestînjenite, libertăți de acțiune. Crisparea actorului, manifestată în unele spectacole ale Teatrului Național, dependența necreatoare de regizor, trebuie să dispară, făcînd loc inițiativei actoricești creatoare". La trecerea la mișcare, timp de numeroase repetiții, regizorul a schimbat mereu plantația actorilor în scenă, același lucru pe dispozitivul scenic, acolo, mai ales, pentru a obișnui actorii cu planul înclinat pe care ei joacă.

După părerea noastră, aceste momente sînt: 1) scena din partea întîi a dramei, „ziua Valiei". Aci, Marcela Rusu dă un relief artistic minuţios caracterului complex al eroinei. Hotărîrea fermă de a-şi schimba viaţa, de a-şi cuceri fericirea, ascunsă însă sub masca capriciului uşuratic, copilăros, este marcată cu subtilitate. În momentul citirii scrisorilor trimise de Serghei, interpreta nuanţează, pe rînd, teama Valiei, speranţele ei abia mijite, îndoiala, şi apoi certitudinea triumfătoare a iubirii lui Serghei, totul sub aparenţa unui cinism batjocoritor, propriu sufletului fetei jignit pînă atunci de neîncrederea oamenilor. 2) În altă tonalitate dramatică e rezolvată scena dinaintea morţii lui Serghei, clipă de intensă şi deplină fericire a Valiei. Cu o vibraţie dramatică aspră, cu o încordare abia simţită, Valia îi spune lui Serghei cît de mult îl iubeşte. Peste veselia ei calmă (sensibil diferenţiată de cea superficială din partea întîi), izvorîtă din marea certitudine a acestei iubiri, străfulgeră un accent dureros, înfricoşat. E presimţirea nenorocirii care se apropie. Marcela Rusu a imprimat acestei scene o deosebită forţă emoţională. 3) Sentimentul tragicului din rol este redat cu mijloace fireşti, convingătoare. În scena de după moartea lui Serghei, vocea obosită, monotonă, a Valiei, care se adresează prezenţei lui imaginare, nu lasă să se bănuiască nimic din îngrozitorul ei zbucium interior. Replicile se succed banale, ca şi micile evenimente casnice, şi deodată, strigătul „liniştit", zguduitor prin inflexiunile scoborîte ale vocii: „Seriojenka, mi-e greu!", dezvăluie atît tragedia cît şi profunzimea dimensiunilor sufleteşti la care a ajuns Valia, uşuratica de altădată. Capacitatea expresivă a acestei scene rezidă şi în intervenţia dramatică a corului, care readuce în scenă replicile rostite odinioară de Serghei în acelaşi decor familial. Dialogul dintre Valia şi atît de prezenta imagine a lui Serghei se înscrie ca un alt moment deplin realizat al spectacolului — transmiţîndu-se astfel cu forţă artistică una din ideile majore ale piesei: afirmarea triumfului vieţii, a existenţelor creatoare care înving moartea.

Rolul lui Serghei are o importanţă hotărîtoare în desfăşurarea acţiunii. El se ridică la valori simbolice, tocmai fiind o expresie convingătoare a omului societăţii comuniste.

Încredinţarea rolului lui Serghei, talentatului actor Matei Alexandru, prilejuieşte o nouă dovadă a autenticei sensibilităţi şi deosebitei călduri specifice jocului acestui interpret. În interpretarea lui Matei Alexandru se personifică, prin Serghei, dragostea eliberată de trăsături meschine. Trăsătura înnoitoare în sentimentul dragostei lui Serghei, încrederea deplină, totală, acordată femeii iubite, graţie căreia ea renaşte şi „înfloreşte ca o plantă la lumină", e exprimată convingător prin jocul reţinut, dar luminat de o pasionată vibraţie lăuntrică, al actorului. În primele scene unde se întîlneşte cu Valia, Serghei — în interpretarea lui Matei Alexandru — apare ca un flăcău liniştit, matur, hotărît în acţiunile sale, ferm în convingeri şi cu o neclintită certitudine. Dragostea sa reţinută — de faptul că o ştie pe Valia îndrăgostită de Viktor — se manifestă cu putere, surprinzător, în momentul în care îşi dă seamă că pentru prietenul său legătura cu Valia reprezintă un simplu joc. Din acest moment, viaţa, fericirea lui Serghei se împlinesc. Datorită relevării profunde, convingătoare, a caracterului lui Serghei de către interpret, scena dansului de la nunta lor — pe care am evocat-o la începutul acestor rînduri — e străbătută de un deplin sentiment al fericirii. Acest dans nu reprezintă un „număr" oarecare de succes, ci e integrat organic, funcţional, e conţinut în mesajul ideologic al piesei[5]: dansează într-adevăr doi oameni fericiţi pentru că sînt liberi, iar spectatorul capătă în acelaşi timp sentimentul eliberării Valiei de viaţa ei trecută. Frumuseţea morală a celui care — prin dragostea lui cu adevărat umană — a contribuit la această eliberare, apare ca o trăsătură firească, obişnuită, a profundei libertăţi interioare a lui Serghei. Această trăsătură e evidentă şi în alte momente din jocul lui Matei Alexandru, momente ce cu greu se pot uita. Totuşi, în desfăşurarea de ansamblu a spectacolului, interpretarea lui Matei Alexandru conţine şi scăderi de intensitate dramatică, momente rezolvate simplist. Nu întotdeauna Matei Alexandru înalță caracterul lui Serghei la nivelul rolului. Dacă în scenele amintite mai sus, interpretul comunică acea plenitudine proprie unei existențe libere, nevoia sa organică de dragostea Valiei și convingerea reciprocității acestei nevoi, alte momente care ies din universul direct liric al piesei apar — mai ales prin contrast — oarecum artificiale, nerelevante (de pildă, discuția cu Rodik în partea întîi). După expresia criticului mai înainte citat, A. Karaganov, „Serghei nu are nevoie să se înalțe în vîrfuri, ca să spună cuvinte înțelepte despre importanța muncii care-l ajută pe om să devină mai bun..." Nici Matei Alexandru nu are nevoie „să se înalțe în vîrfuri", ci trebuie să apeleze cu și mai multă încredere la forța talentului său artistic, de autentică vibrație.

---

[5] Nu acelaşi lucru se poate spune despre dansul Larisei şi cel al lui Viktor (Draga Mihai, Emanoil Petruţ) în acelaşi tablou, care aveau şi ele o funcţie dramatică în spectacol: primul, să puncteze voioşia specifică a atmosferei şi să anunţe discret înflorirea dragostei Larisei pentru Serdiuk; al doilea, să caracterizeze zbuciumul lui Viktor; din păcate, s-au constituit într-un „număr" de sine stătător şi nu au adîncit expresiv sentimentele personajelor respective.

O evoluție în arta sa interpretativă marchează Emanoil Petruț (Viktor). Maturizarea lui Viktor, creșterea lui spirituală — subliniate convingător de jocul interpretului — se datoresc dureroasei experiențe de viață prin care a trecut, concluziilor trase din aceste experiențe. Totodată, actorul izbutește să insufle personajului sentimentul de certitudine și optimism, de încredere în oameni, pe care i-l dau tovarășii săi, capacitatea de a-și învinge impasul sufletesc. Ultima scenă a spectacolului capătă, din acest punct de vedere, valori simbolice, care definesc eroul comunist, niciodată înfrînt de viață, ci învingător al ei.

Un alt rol de greutate în piesă îl deține Serdiuk, șeful de echipă al excavatorului. Interpretînd rolul lui Serdiuk, N. Gr. Bălănescu redă unele din trăsăturile proprii și pitorești ale personajului : fermitatea sa comunistă și căldura sufletească față de „băieții" lui. Compoziția lui N. Gr. Bălănescu e lucrată cu corectitudine minuțioasă, în care a dozat, și umor, și lirism, și marcarea printr-o dicțiune anume compusă a momentelor de responsabilitate pentru colectiv. Îi lipsește însă personajului reliefarea simplă, convingătoare, a sufletului său mare. Candoarea, timiditatea aproape adolescentă a unui comunist încercat, constructor veteran, care se fîstîcește în fața femeii iubite ca un școlar, nu au apărut suficient în spectacol, sărăcindu-se astfel farmecul atît de original al acestui tipic reprezentant al generației primului cincinal. Larisei, Draga Mihai i-a dat autenticitate printr-un amestec de robustețe și feminitate. Spontaneitatea jocului și adîncirea plină de pitoresc a sentimentelor îndreptățesc, pentru viitor, o promovare mai pregnantă a talentului său. Brigada de muncă a căpătat profil și unitate tocmai datorită diversității de caractere a membrilor ei : Dem. Rădulescu (Lapcenko) are un haz deosebit și transmite senzația unei sănătăți morale tonifiante (cu condiția să nu șarjeze umorul) ; Mircea Cojan (Rodik) imprimă rolului o naivitate gravă, dar cu atît mai cuceritoare, iar C. Stănescu (Denis) și-a organizat în mod just compoziția în jurul idealului de viață al personajului : ...„Maiorul". Imaginea optimistă a brigăzii, adevărată familie sovietică de viață și muncă, se întregește prin jocul expresiv, mereu proaspăt și prezent chiar în tăceri, al Cocăi Andronescu (Zinka).

***

Spectacolul *Poveste din Irkutsk* va suscita neîndoios discuții creatoare în lumea oamenilor de teatru. Notele de față urmăresc să releve, în primul rînd, forța emoțională a spectacolului, apt să transmită publicului spectator o imagine convingătoare a vieții sovietice de azi, să-l înalțe prin forța morală a ideilor comunismului și să-l entuziasmeze. Și dacă aplaudăm înscrierea în repertoriu a acestei piese, reprezentativă pentru literatura umanismului comunist, salutăm pe planul artei spectacolului, însușirile înnoitoare ale realizării regizorale, rezolvarea scenografică — moment important în dezvoltarea scenografiei noastre — și valoroasele creații actoricești.

***

Multă vreme după căderea cortinei, te urmărește dispozitivul circular, pe care un om se pierde la orizont. E Viktor... El iubește, a suferit mult, mai are de luptat. Dar, e un om *fericit,* căci își cunoaște acum drumul în viață.

Pe planeta care se rotește în spații, acest om nu e singur. El trăiește și creează în mijlocul celei de a doua jumătăți a secolului XX, la Irkustk, viața sa e legată indisolubil de viața colectivului, de soarta și fericirea femeii iubite, de comuniunea de idealuri pe care n-o pot învinge nici frămîntările inerente vieții, și nici moartea chiar. Este imaginea plină de forța de nezdruncinat a omului liber, stăpînul vieții, conținută și relevată prin spectacolul *Poveste din Irkutsk.*

Al. Popovici

Început de înnoire la „Estradă“ ...dar numai un început!*

Ultimele premiere ale Teatrului Satiric-Muzical „Constantin Tănase“ merită o discuţie mai amplă. Aceasta, mai ales, datorită încercărilor de a se găsi o nouă modalitate regizorală şi scenografică de expresie a textului estradei, de reducere prin stilizare artistică a balastului de rutină, de convenţie vetustă şi deci de gust îndoielnic ce, adesea, trăgea greu în balanţa spectacolului revuistic.

În două spectacole — *Revista oglinzilor* şi *Vitamina M... Muzica,* trei regizori, Sandu Eliad, N. Frunzetti, B. Fălticeneanu, şi pictorul-scenograf George Voinescu, s-au străduit să aducă — şi cu roade bune — un suflu înnoitor în concepерea genului. Din păcate, suflul acesta înnoitor nu se resimte constant pe tot parcursul revistei. De aceea, discuţia poate fi utilă şi pentru viitor.

În ce constă caracterul înnoitor al spectacolelor? În primul rînd, credem, în găsirea unor mijloace mult mai simple, mult mai directe şi mai fireşti de transmitere a mesajului textului către public. Decorul a fost curăţit de imaginile decupate din albumele botanice, în care, evident, rozele aveau prioritate, pentru a face loc doar unor elemente ce sugerează plastic şi prompt (urgenţa schimbării decorului fiind o condiţie *sine qua non* la estradă) atmosfera. În acest decor — s-a stabilit, în sfîrşit şi la estradă, că baza spectacolului o constituie un *text,* definit ca atare în cadrul genului, nu ca o rudă depărtată a literaturii, ci ca una destul de apropiată — actorii şi cîntăreţii (da, şi cîntăreţii !) au fost puşi şi ei (cu limitele pe care le vom arăta), în faţa unor probleme noi de interpretare, de exprimare a ideilor cuprinse în metafora cuvîntului rostit sau cîntat.

Înnoitor e deci faptul că aceste spectacole au o concepţie regizorală şi scenografică.

Nu s-a mai mizat, atîta ca altă dată, pe stridenţa efectului comic, pe ostentaţia afişării unor stări emoţionale „duioase“, sau melancolice, în modul de a interpreta, dansa sau cînta. Un ton general echilibrat dă, în această privinţă, ţinuta celor două recente reprezentaţii de la estradă, iar textului, limpezimea cuvenită. Există, de asemenea, şi o încercare meritorie de a scoate actorii din „prototipurile“ cu care se prezintă de foarte multă vreme, din clişeele de un umor devenit şablonard şi sărac, în care se specializaseră. Toate cele semnalate mai sus le-am constatat în *Revista oglinzilor* (regizori : Sandu Eliad şi N. Frunzetti).

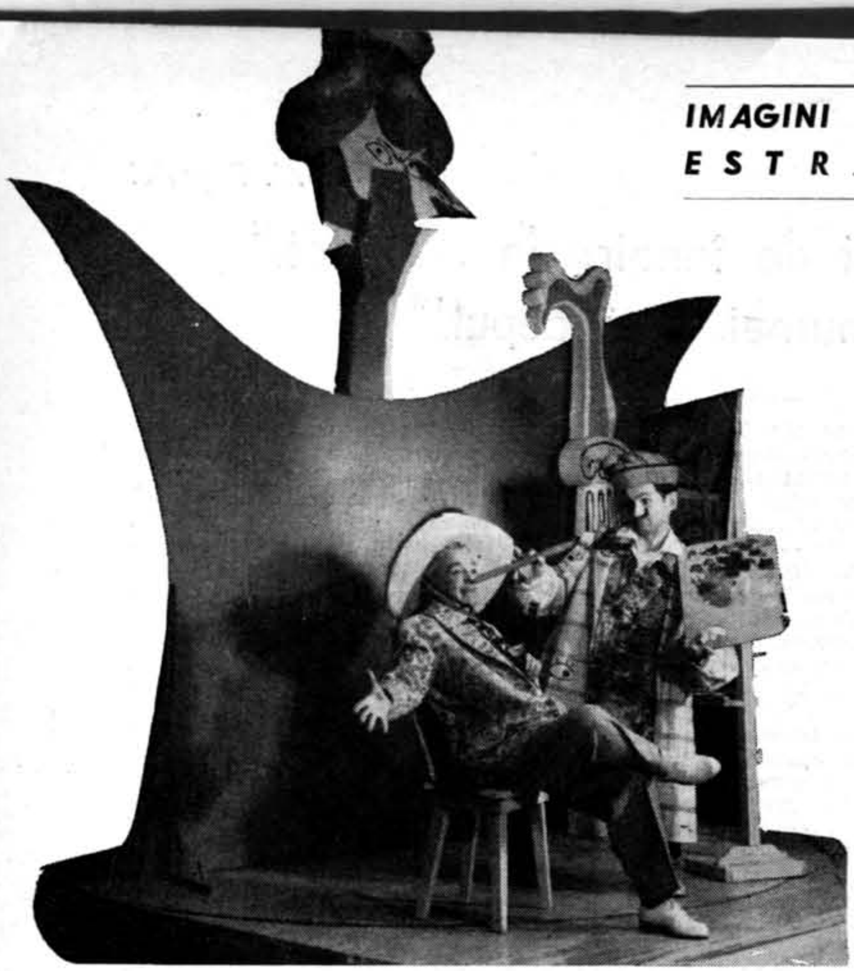
Cel de al doilea spectacol, *Vitamina M... Muzica,* e un concert-spectacol, adică pretextul unei suite de melodii (din păcate, aşa cum vom arăta... fără melodii !). Şi aici, regizorul, B. Fălticeneanu, a rupt cu multe din vechile „canoane“. Interpreţi, solişti, dansatori au căpătat, regizoral vorbind, spaţii diverse

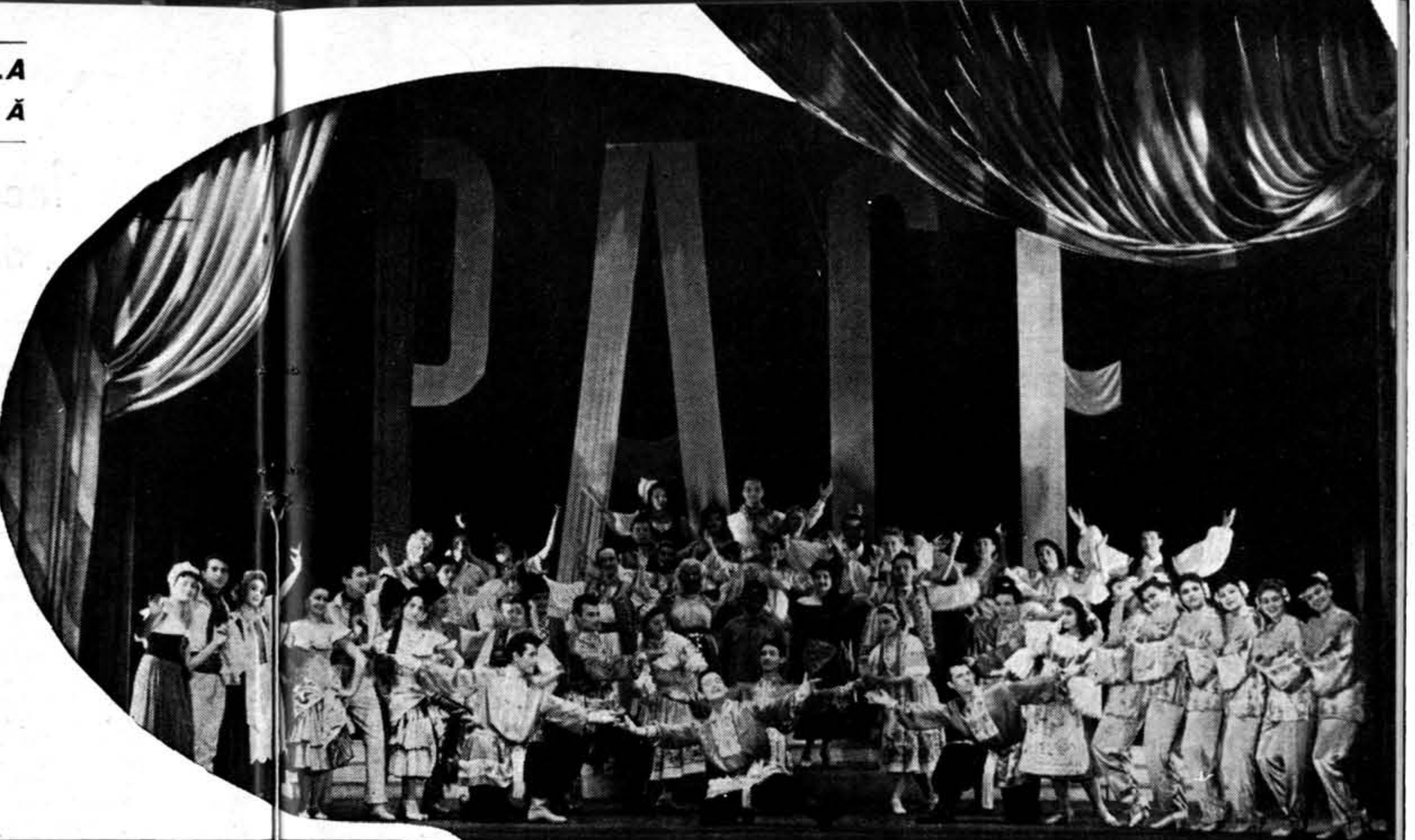
---

* *Revista oglinzilor* de Mircea Crişan, Al. Andy şi Radu Stănescu. Data premierei : 1 mai 1960. Compozitori : Ion Vasilescu, Florentin Delmar, Edmond Deda, Noru Demetriad şi Nic. Patrichi. Muzica baletelor : Hilda Jerea, Mircea Chiriac şi Dumitru Capoianu. Regizori : Sandu Eliad şi Nicolae Frunzetti. Dirijor : N. Patrichi. Coregrafia : Oleg Danovschi şi Nicolae Sever. Decoruri şi costume : George Voinescu. In distribuţie : Mircea Crişan, Elena Burmaz, Zizi Şerban, Puiu Călinescu, Lavinia Slăveanu, Aida Moga, Horia Căciulescu, Ioana Matache, Cornelia Teodosiu, Elisabeta Henţia, Gabi Pascu, I. Brandea, Sorina Dan, Eugen Popescu, Lidia Roman, Mihai Kingsburg, Sorin Balaban, Anatol Bogdan, Adrian Pop, Radu Lucian, Stelian Mihail, Mihai Stoenescu.

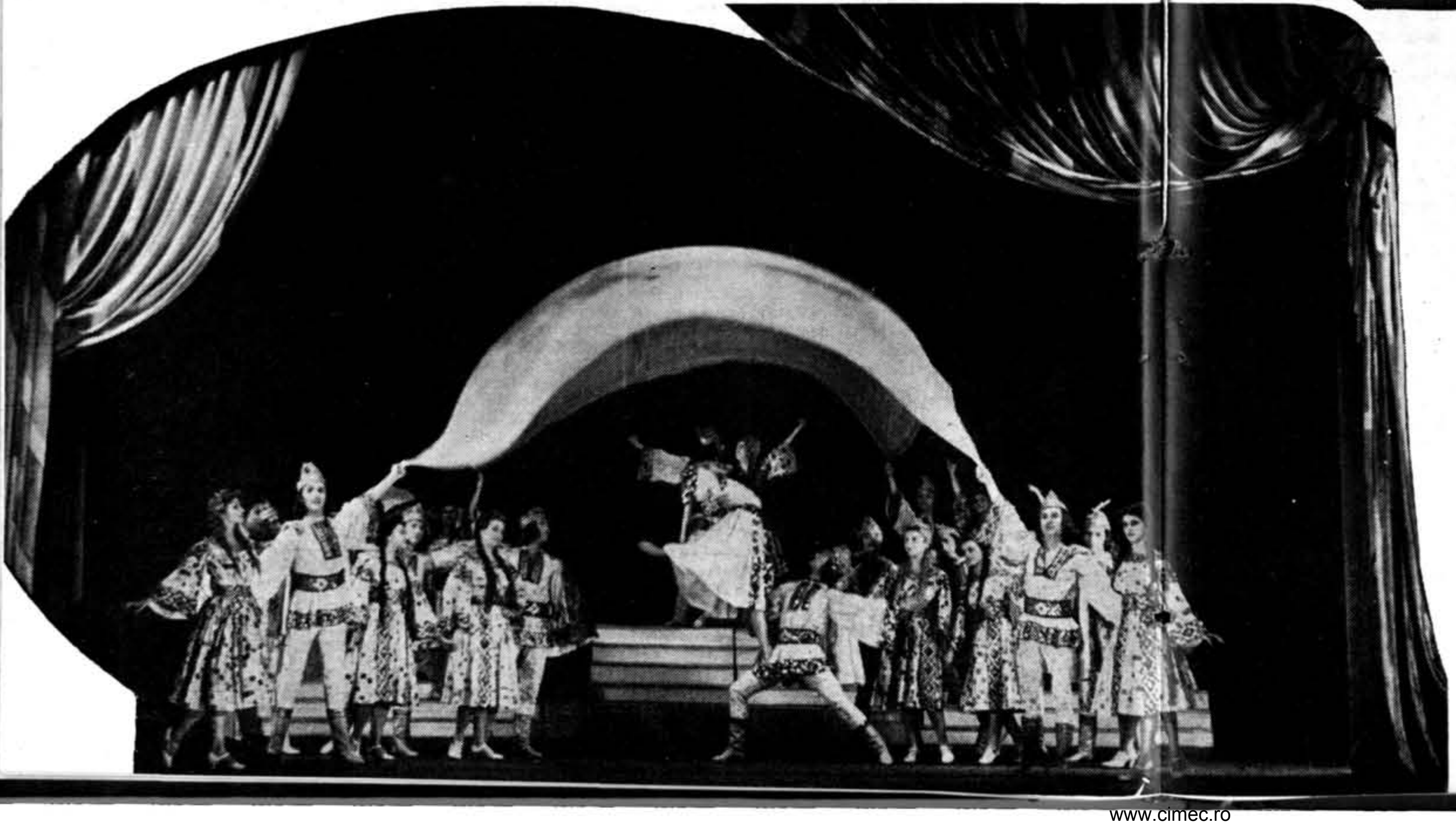
Vitamina M... Muzica de Eugen Mirea. Data premierei : 17 mai 1960. Compozitori : Ion Vasilescu, Florentin Delmar, Aurel Giroveanu, Sergiu Malagamba, Mişu Iancu, George Grigoriu şi Gelu Solomonescu. Regizor : B. Fălticeneanu. Dirijor : Gelu Solomonescu. Orchestra de jaz Bucureşti . Decoruri şi costume: Mia Steriadi şi Puiu Ganea. În distribuţie: Gică Petrescu, Maria Tănase, Trio Grigoriu, Horia Şerbănescu, Radu Zaharescu, V. Tomazian, Maria Sereea, Tanţi Căpăţînă. Luigi Ionescu, Didi Ionescu, Mara Ianoli, George Bunea, Jeni Săndulescu, Ritta Mărculescu, Nuţi Cremeneanu, Dan Georgescu. Dansuri : Sandu Feyer, Silvia Solomonescu.

IMAGINI DE LA ESTRADĂ





Stinga: o satiră la adresa picturii moderniste, interpretată de Ion Antonescu-Cărăbuş şi Puiu Călinescu; dreapta: ansamblu coregrafic din finalul actului II al „Revistei oglinzilor".



Stinga: scenă din baletul „Poveste despre porumbelul alb" — „Revista oglinzilor"; dreapta: moment muzical din spectacolul-concert „Vitamina M ... Muzica".

de joc, în planuri diferite și în cadrul unui decor luminos, tineresc. Această diversitate spațială a contribuit la mișcarea, la vioiciunea spectacolului, căruia regizorul i-a imprimat un ritm alert.

Aspecte ale înnoirii pot fi identificate și în text.

În *Revista oglinzilor*, textul (Mircea Crișan, Al. Andy, Radu Stănescu) e mai spiritual ca de obicei, dezbate la modul satiric, probleme diverse, pe care le tratează mai original decît altă dată. Atunci cînd eforturile artistice ale autorilor au fost mai mari, i-am aplaudat (de pildă, scheciul „Nod în papură" — avatarurile unui caricaturist ce caută cu orice preț aspecte negative). Din păcate, aceste eforturi nu au fost tot timpul constante, ceea ce a făcut ca temele abordate în revistă să rămînă încă minore: restul, bolnava închipuită și cicălitoare, modul stîlcit în care dizeurii cîntă unele cîntece etc. Mai există încă și destul convențional, mai ales în ce privește oglindirea aspectelor pozitive ale realității noastre.

Și în spectacolul *Vitamina M... Muzica*, partea satirică (Eugen Mirea și Sașa Georgescu) rămîne cea mai valoroasă din text, prin incisivitate și, deci, eficiență.

Vorbind despre înnoire, trebuie semnalat și jocul multora dintre interpreții celor două spectacole muzicale. Astfel, ca actor, Mircea Crișan a avut momente de mare haz, servind cu eficiență satira într-o impecabilă prezentare artistică, reliefînd o valoroasă personalitate a genului. Scena „... și bătrînețe" e și o demonstrație a complexității sale artistice (momentul e dramatic — un bătrîn, tată al unor copii ingrați, își destăinuiește durerea — vădind discernămîntul cu care actorul știe să ocolească melodrama), iar „Artă anti-artă" (care cere o oarecare inițiere a publicului), un exemplu de stăpînire și dozare sobră a mijloacelor comicului. (O notă în minus pentru imitațiile ce-l urmăresc în orice spectacol.)

Antonescu-Cărăbuș, Elena Burmaz, Zizi Șerban (excelentă într-un cuplet-parodie), Puiu Călinescu (mai sobru și mai reținut ca de obicei), Mihai Stoenescu, Horia Căciulescu au făcut în *Revista oglinzilor* pași înainte și trebuie remarcați prin străduința lor, uneori reușită, de a se autodepăși (mai cu seamă Elena Burmaz și Antonescu-Cărăbuș).

În *Vitamina M ...Muzica*, momentele satirice au fost, ca de obicei, interpretate cu talent de Horia Șerbănescu și Radu Zaharescu, deși verva risipită pe scenă a fost redusă.

Un loc însemnat — datorită renunțării la șabloane — revine în spectacolul *Revista oglinzilor* coregrafului Oleg Danovski, care a înscenat „Baletul cosmosului", imprimînd un salt artistic calitativ corpului de ansamblu al teatrului. Acesta a izbutit un moment de mare fantezie, alternînd dansul cu acrobația în mod creator artistic. Drumurile astrale au fost sugerate cu mijloacele specifice revistei, înnobilate însă de o viziune artistică majoră (mai puțin, baletul „Poveste despre porumbelul alb", care, în afara unor momente spectaculoase, e construit confuz și neinteligibil). La capitolul „Dans" trebuie citate, ca de obicei, dansurile populare concepute de N. Sever, într-o formă mai originală ca scenariu.

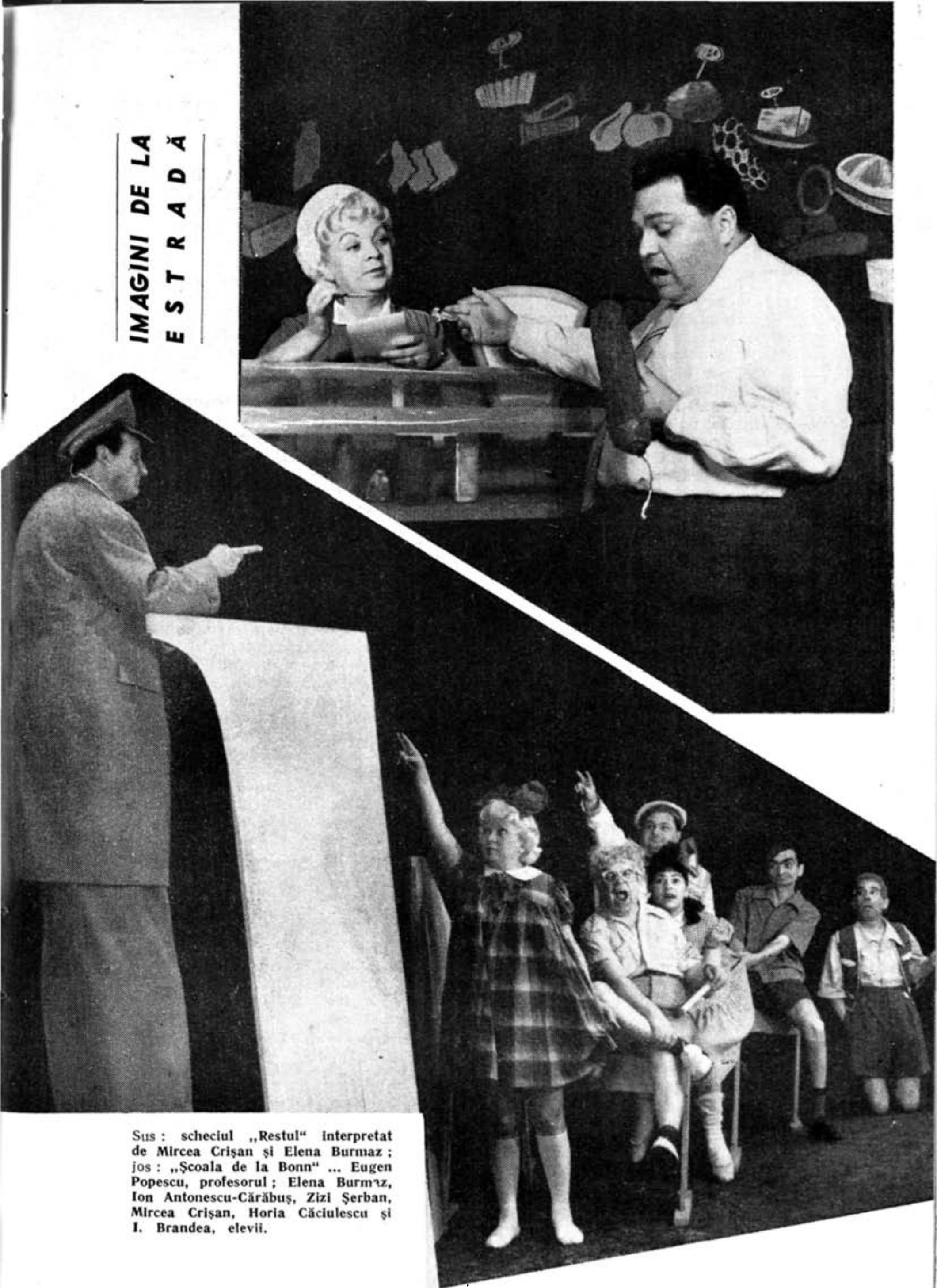
Un creator a cărui contribuție a fost dominantă pentru abordarea unei noi ținute a revistei este George Voinescu. Formele noi, fantezia sa mereu diversă, clădită pe elemente de bun gust, mișcările decorului făcute la „vedere" pe platforme circulante, viziunea umoristică a detaliilor, surpriza izvorîtă din fiecare amănunt ne îndreptățesc să-i socotim scenografia ca pe cea mai bună realizare în acest sector artistic, ca pe un element hotărîtor în conceperea unității stilistice a spectacolului.

Deși *Revista oglinzilor* poartă chiar și prin titlu numele de revistă, ea are numai parțial caracterul revuistic, și aceasta se datorește, poate fără voie, în primul rînd, lui Mircea Crișan.

Talentul său copios — la propriu și la figurat — a dominat în așa măsură spectacolul, încît se poate spune că autorul-actor a jucat o... „farsă" colectivului, dezechilibrînd simetria ce s-ar fi cerut prezentă. Un glumeț nota spectacolul cu nota 7,50; 9 pentru Mircea Crișan și 6 pentru ceilalți interpreți. (Notația ține seamă și de valoarea textelor debitate.) Mircea Crișan și-a rezervat din spectacol părțile cele mai suculente, textul cel mai bogat în haz, așa fel încît s-a ajuns ca revista să aducă oarecum mai mult cu... un recital, ceea ce, dacă face ca publicul să se amuze din plin, rupe într-o măsură unitatea spectacolului.

Ca de obicei, prologul și apoi laitmotivul revistei, „Oglinzi-oglinjoare", au fost doar enunțate, pentru ca apoi, ideea principală să fie abandonată, fapt ce contribuie și el la lipsa de unitate a spectacolului.

IMAGINI DE LA ESTRADĂ



Sus : scheciul „Restul“ interpretat de Mircea Crişan şi Elena Burmaz ; jos : „Şcoala de la Bonn“ ... Eugen Popescu, profesorul ; Elena Burmaz, Ion Antonescu-Cărăbuş, Zizi Şerban, Mircea Crişan, Horia Căciulescu şi I. Brandea, elevii.

Nici munca regizorală nu a mers totdeauna la esențial; dicțiunea celor mai mulți interpreți e atît de defectuoasă (mai ales cea a prezentatorilor), încît unele cîntece ar trebui „traduse" spectatorilor. E un sector în care regizorul mai are încă mult de lucru.

Deficitar e și capitolul interpreților vocali (în afară de Lavinia Slăveanu, care a interpretat cu temperament un cîntec, mulți soliști sînt „minori", fără personalitate, șterși; Sorina Dan e mult mai reușită ca interpretă de proză, unde are haz și ritm). E drept că, în această privință, cîntăreții nu se bucură de un prea mare concurs din partea compozitorilor.

O concesie făcută vechilor „metehne" ale revistei rămîne și „povestea clovnului de pe Broadway", o peltea siropoasă, „trasă" după un șablon tocit, în care se reeditează clasicul „rîzi, paiață!"

Pomeneam de deficiențele textului în ceea ce privește caracterul încă minor al problemelor abordate; în *Vitamina M... Muzica,* textele lirice au o pseudopoezie încărcată și siropoasă, reeditează clișee de mult banalizate, mizează ades pe efecte facile și, din cauza lungimii lor (aici regizorul ar fi putut „opera" liniștit), sînt cîteodată plicticoase.

Dacă mulți interpreți s-au străduit și au reușit în mare măsură să găsească fațete noi ale interpretării lor artistice, alții, și din păcate dintre cei mai tineri, nu au adus în scenă calități ce ar putea fi privite în perspectivă.

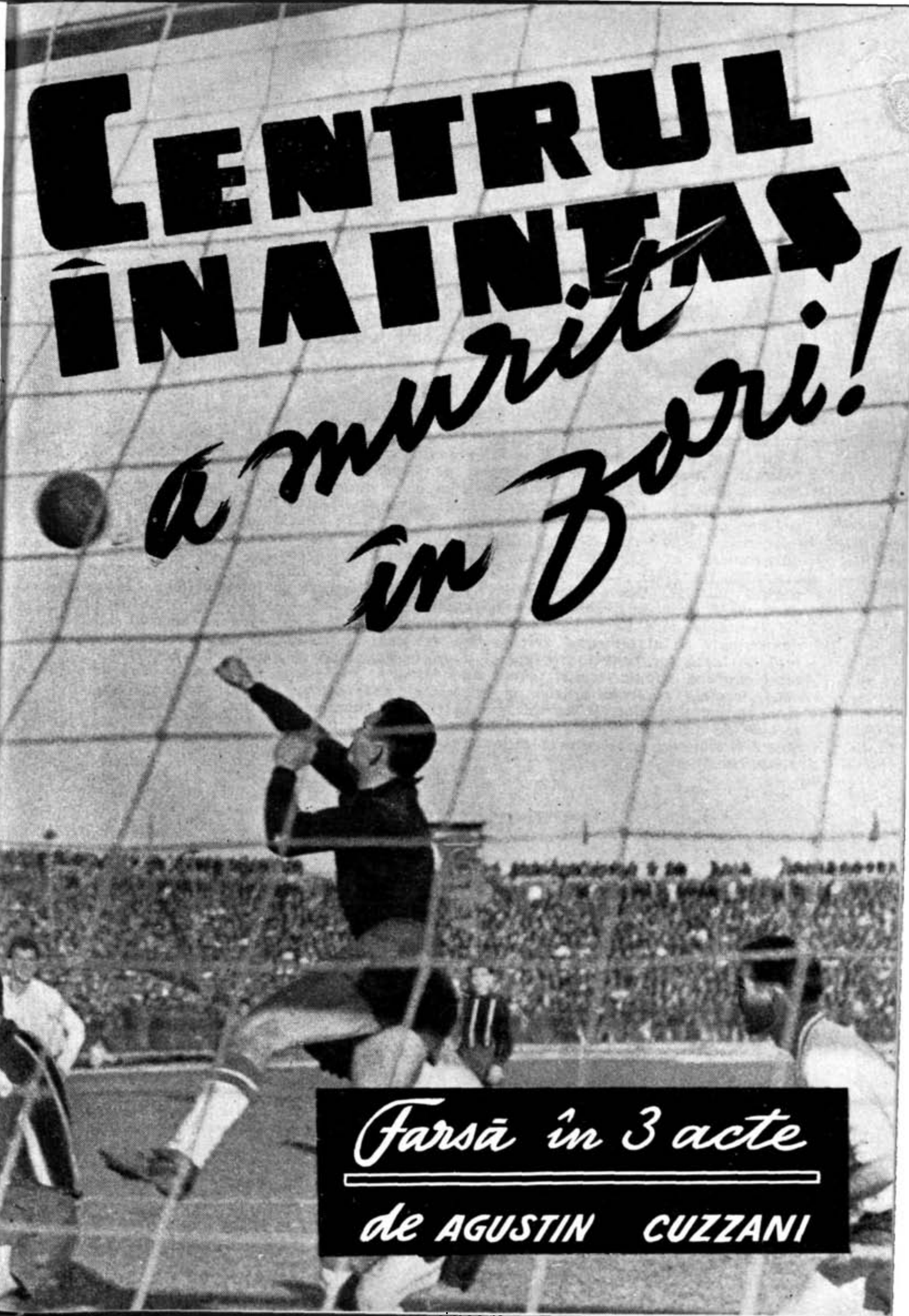
Așteptăm de mult, în acest sens, să putem cita, cu bucurie, numele unui tînăr sau al unei tinere interprete!

În concertul-spectacol se ridică și mai acut problema soliștilor. Mara Ianoli, Tanți Căpățînă, Didi Ionescu fac tot mai greu față unor apariții solistice, pentru că folosesc aceleași mijloace monotone, aceleași grații „șăgalnice" după „stil vechi" și rostesc textul cu o platitudine care nu poate fi salvată de unele explozii temperamentale. Netrăirea textului (e drept că uneori e greu să poți „trăi" un text confecționat șablon) nu poate transmite nici emoția și nici un gînd, o idee majoră. Tanți Căpățînă, socotită, se vede, drept exponentă a genului „intens dramatic", spune niște monoloage banale (mai ales unul — „Am dansat cu el numai o seară" — e și confuz și haotic: o „femeie de noapte" cîntă despre un iubit plecat, nu se știe în ce război, nici împotriva cui), cu „aviz" lacrimogen. Din păcate, nici Gică Petrescu nu mai are vioiciunea și antrenul de odinioară: pare obosit în scenă, repetă aceeași mimică, iar Maria Tănase (care ne-a prezentat și o romanță imens de lungă și neinspirată) a avut un repertoriu mai sărac ca de obicei. Nici pentru V. Tomazian nu s-a găsit un moment comic potrivit; parodierea „torianomaniei" e amuzantă, dar mijloacele vocale nu fac casă bună cu popularul nostru comic, destul de stingher într-o postură care solicită rîsul doar prin grotesc.

În sfîrșit, ceea ce e cel mai grav, ...11 compozitori, în două spectacole muzicale, 11 compozitori, și nici o melodie demnă de a fi reținută, în afară de „E primăvară, în ianuarie" (curios titlu, într-un șlagăr lansat vara), și aceasta trecută la examen cu indulgență! Unsprezece compozitori, fruntași ai muzicii ușoare, n-au putut dărui sutelor de mii de spectatori nici o singură melodie inspirată. E cel puțin ciudat. Și îngrijorător!

***

Spectacolul de estradă, de revistă, își caută căile spre desăvîrșirea specificului său artistic. Asta e evident. Dacă regizoral, scenografic și uneori ca text, înnoirile sînt prezente, din păcate mai persistă numeroase reziduuri, dintre acelea semnalate în articolul nostru. Cîteva întrebări se pun cu deosebită ascuțime: unde sînt noii tineri actori și, mai ales, tineri cîntăreți pe care se vor bizui spectacolele de mîine? De ce nu sînt promovați autori mai numeroși și mai diverși de texte curajoase, originale, de actualitate, ce-și găsesc acum un cadru tot mai potrivit pe scenă? Unde e satira politică antiimperialistă? (În *Revista oglinzilor* există, e drept, un bun scheci — „La o școală din Bonn" — de I. Avian și Fred Firea. Scheci demascator, totodată plin de umor. Dar unul singur în două spectacole!) Din coloanele ziarului faptul cotidian poate urca imediat pe scenă, sub forma cupletului satiric-politic, a monologului antiimperialist. Ceea ce am văzut recent e, de aceea, mai mult o promisiune ce se cere împlinită, pentru că, în orice formă s-ar prezenta, revistă sau concert, spectacolul de estradă trebuie să fie artistic și educativ, totodată.



CENTRUL ÎNAINTAȘ
a murit în zori!

Farsă în 3 acte

de AGUSTIN CUZZANI

AGUSTIN CUZZANI

Agustin Cuzzani, autorul „farsei“ Centrul înaintaş a murit în zori, *pe care o publicăm în acest număr al revistei noastre, este în mişcarea scriitoricească şi teatrală a Argentinei de azi, un nume de largă circulaţie. Deşi tînăr (are 35 de ani), el este autorul a două romane şi al altor cîtorva piese de teatru, un prolific scenarist de filme şi animator al aşa-numitelor teatre independente din Argentina, un asiduu iniţiator al iubitorilor de teatru în estetica dramaturgiei şi artelor scenice, pe calea conferinţelor. A obţinut două distincţii : Premiul Naţional „Argentores“ al Societăţii Autorilor Dramatici din Argentina pentru* Centrul înaintaş... *(în 1955) şi Premiul Naţional pentru cea mai bună adaptare cinematografică (în 1957). Operele lui au fost traduse în o seamă de limbi străine : rusă, portugheză, franceză, cehă, bulgară, italiană.*

Calităţile care l-au consacrat şi-i justifică preţuirea de care se bucură sînt determinate de ataşamentul deschis faţă de viaţa şi năzuinţele maselor populare, faţă de lupta lor pentru dreptate şi libertate naţională şi socială. De aci, caracterul profund popular-realist (chiar cînd foloseşte simboluri) al scrisului său ; de aci, accentele puternic satirice la adresa reprezentanţilor claselor exploatatoare şi ai imperialismului, la adresa moravurilor şi moralei acestora. În acest sens trebuie de altfel înţeleasă „farsa“ Centrul înaintaş a murit în zori : *în sensul demascării sinistrei farse care se ascunde în atît de trîmbiţatul mod de viaţă al lumii capitaliste.*

CUVÎNTUL AUTORULUI

Rîsul nostru va răzbate triumfător ca zorii zilei — odată cu ciripitul păsărilor —, spune un mare poet. Mie mi-e drag rîsul, dar ştiu că zorile se cer cucerite prin strădanii şi luptă.

Precum biblicul Moise, mort înainte de a pune piciorul pe pămîntul făgăduinţei, în lunga istorie a omului, nutrită cu sîngele multor eroi ce-au rîvnit o lume mai bună, martirii anonimi ai tuturor ştiinţelor, necunoscuţii deschizători de drum ai tuturor cuceririlor, toţi eroii neştiuţi de nimeni, n-au rîs triumfători în faptul dimineţii, odată cu ciripitul păsărilor. Nu. Ei... au murit în zorii zilei.

Eu, care iubesc rîsul şi iubesc zorile, aş vrea să cînt pe omul care — sinteză nedeterminată a poporului — duce înainte istoria şi se face depozitarul unui viitor de lumină.

De aceea, piesa mea izvorăşte dintr-un mic nucleu de probleme populare şi are ambiţia să se proiecteze înspre cele mai universale conflicte ale civilizaţiei noastre.

Nu ştiu dacă rezultatul va fi la înălţimea scopului. Dar însuşi faptul de a mă fi încumetat la o asemenea aventură mi se pare o răsplată îndestulătoare pentru nesfîrşita dragoste ce-o nutresc protagoniştilor mei.

PERSONAJELE:

Cacho Garibaldi	*centru înaintaş al echipei de fotbal „Nahuel Athletic Club“ ;*
Gardianul ;	
Vagabondul ;	
Preşedintele Clubului „Nahuel Athletic“ ;	
Rodriguez	*secretarul Clubului „Nahuel Athletic“;*
Dominga	*mătuşa lui Cacho Garibaldi ;*
Ennesimo Lupus	*magnat al finanţelor, al industriei, al comerţului şi al producţiei. Colecţionar de făpturi omeneşti ;*
Profesorul	*fizico-matematician ;*
King-Kong	*om-maimuţă ;*
Hamlet ;	
Nora Rodrigova	*balerină clasică ;*
Portărelul I ;	
Portărelul II ;	
Avocatul ;	
Licitatorul ;	
D. Cannis	*faimos industriaş, fabricant de frînghii;*
D-na Cannis ;	
Dulgherissimul.	

Dulgheri. Creditori. Suporteri (admiratori ai lui Garibaldi, pasionaţi după fotbal). Paji. Vînzători. Un băieţel. Un turist. Un cor de detectivi. Judecătorul-Corb. Procurorul-Corb. Avocatul-Corb. Prezentatorul programului. Călăul. Vocea crainicului.

ACTUL I

Vastă piaţă, cu bănci, felinare şi gazon brăzdat de alei. In fund, la marginea scenei, zidul înalt şi crenelat al unei închisori. In el, o ferestruică, luminată de la ridicarea şi pînă la coborîrea cortinei. Are zăbrele de fier. In primul plan se văd rampe, practicabile, pasarele şi spaţii goale. La ridicarea cortinei, scena slab iluminată de felinare mohorît-galbene. Un gardian apare din dreapta, legănîndu-şi bastonul în mînă şi fluierînd ceva între dinţi. In buzunar are o lanternă şi un teanc de hîrtii, care se văd în parte şi care seamănă cu nişte caiete-program de cinema. Gardianul înaintează şi se opreşte în dreptul unei bănci aşezate lateral, pe care o ciocăneşte cu bastonul, parcă pentru a trezi pe cineva.

GARDIANUL : Hei ! Hai, trezeşte-te ! *(Agită bastonul.)* Trezeşte-te odată ! *(Mai întîi se agită ceva, ca şi cum un corp omenesc s-ar mişca prin somn. Apoi apare, stînd în capul oaselor şi scărpinîndu-se în creştet, Vagabondul. E un bărbat de cincizeci de ani, prost îmbrăcat, cu un aer neglijent. N-are însă înfăţişarea unei haimanale, ci mai curînd aceea a unui filozof în mizerie. Un visător fără căpătîi, puţin cinic şi puţin sentimental. La început, clipeşte buimăcit.)*

VAGABONDUL : A ! Dumneata erai ? Am avut un vis îngrozitor. *(Trezindu-se de-a binelea.)* Da' ce s-a întîmplat, domnu' Gardian ?

GARDIANUL : Trebuie să pleci. E interzis dormitul...

VAGABONDUL : Păi, nu dorm eu aici, mai în fiecare noapte ? O ştii doar şi dumneata.

GARDIANUL : Ordin de sus. Astăzi e interzis !

VAGABONDUL : Păi, noaptea n-a trecut încă ! De ce nu mă mai laşi un pic ? *(Gardianul dă din cap.)* Of, cum mă dor picioarele ! *(Gardianul dă iar din cap.)* Ştii bine cît alerg toată ziua.

GARDIANUL : Nu. Ţi-am spus că nu

se poate. Ordine stricte. *(Misterios.)* În piața asta o să aibă loc o ceremonie deosebit de importantă; au fost invitați oameni foarte de soi; trebuie să mă-ngrijesc să fie curat.

VAGABONDUL: Curat? Ai dreptate, acu' văd și eu. Da' spune te rog, ce mai ceremonie o fi și asta, că trebuie omul să se scoale din pat la patru dimineața. Nu-i oră prea potrivită pentru ceremonii. Așa cred eu, cel puțin.

GARDIANUL *(privind către fereastra luminată a închisorii)*: O să fie în zori. Vezi ferestruica ceea?

VAGABONDUL: Vreun deținut căruia nu i-e somn.

GARDIANUL: Nu că nu i-ar fi lui somn. Nu-l *lasă* să doarmă în noaptea asta. Și cum s-o crăpa de ziuă, o să-l spînzure; chiar aici, în piață. Acum cred că îi dau mîncarea specială care se pregătește în asemenea împrejurări. Că pe urmă... *(Face un gest care imită strangularea.)*

VAGABONDUL *(mirat, oarecum neîncrezător)*: Asta-i ceremonia? Și o să-l spînzure aici?

GARDIANUL *(pe un ton poetic)*: În revărsat de zori! *(Pauză.)* Din cauza orei nepotrivite, n-o să avem mult public. Dar or să vină cîțiva invitați speciali. Îndată or să vină și dulgherii, să ridice spînzurătoarea. Pe urmă... mă așteaptă și pe mine o muncă...

VAGABONDUL: Cum, adică? Ai și dumneata o misiune în execuția asta?

GARDIANUL: Te cred: să împart programele, să plasez oamenii la locurile lor, să mențin ordinea, să dau explicații. *(Arată teancul de programe din buzunar.)* Vezi astea? Biletele sînt foarte strict numerotate; nu se admite nici o excepție; nici un bilet de favoare. Totul e cît se poate de bine organizat. Ce mai tura-vura... sper că m-ai înțeles... Numai noaptea asta... pe urmă, o să-ți stea la dispoziție, ca totdeauna.

VAGABONDUL: Mulțumesc. Foarte drăguț din partea dumitale... Deși... Nu știu dacă am să mai pot dormi într-un loc unde a fost spînzurat cineva. Eu, de felul meu, sînt cam impresionabil. Mă-nțelegi... Dar, fiindcă veni vorba..., cine-i condamnatul?

GARDIANUL *(misterios)*: Nu se știe nimic.

VAGABONDUL: Nu?

GARDIANUL: Nu. În program scrie doar atît: „Execuția unui delicvent periculos". Atît și nimic mai mult. *(Pauză.)* De data asta, toate amănuntele au fost trecute sub tăcere. Cred că la mijloc trebuie să fie amestecate persoane importante. Și dacă faptele s-ar aduce la cunoștința tuturor, ar putea să se lase cu scandal, manifestații, tulburări. Mai știu eu ce încă! Singurul lucru care s-a aflat, este c-ar fi vorba de un individ tare periculos, un fel de monstru. Atît, fără nici o altă explicație.

VAGABONDUL: Păcat! Mi-ar fi făcut plăcere să aflu... Să ucizi un om, așa, cum să spun... legal... asta, după părerea mea, e ceva atît de inuman, atît de rece și calculat, că fără să vrei, începi să ții cu victima. *(Pornește spre ieșire.)* În sfîrșit, fiindcă tot nu sînt eu bun pentru asemenea ceremonii, le cedez locul grangurilor dumitale. *(Se îndreaptă către fundul scenei, mergînd pe lîngă zidul închisorii. Cînd ajunge sub fereastra luminată, se întoarce către Gardian.)* Hei, domnu' Gardian! *(Gardianul ia aminte.)* Vezi că sînt unii care-o duc noaptea și mai greu decît mine. Ce zici? *(Arată fereastra.)*

GARDIANUL: O, nu te-ngriji de el! Curînd, curînd, o să doarmă mult mai bine decît dumneata. *(Zîmbește. Vagabondul dă să plece, cînd deodată pe ferestruică zboară un caiet cu o copertă groasă. Vagabondul îl ridică, în timp ce Gardianul se întoarce cu spatele către el și se uită undeva în afara scenei. Vagabondul deschide caietul și îl răsfoiește mirat. Apoi, se reazemă de zidul din fundul scenei și începe să citească rar, cu glas tare.)*

VAGABONDUL *(citind)*: „Celui care va citi aceste rînduri. Sînt condamnat la moarte și am să fiu spînzurat chiar în zorii acestei zile, aici, în piața din fața închisorii... Am scris aceste însemnări în speranța că cineva le va găsi și va spune lumii, care este adevărul din toate cîte mi s-au întîmplat." *(Își întrerupe lectura, uitîndu-se spre Gardian. Acesta însă e preocupat de altceva și aproape că a ieșit de pe scenă. Din direcția în care privește Gardianul, începe să se audă, mai întîi departe, surd, corul dulgherilor. Vagabondul ridică din umeri și* *continuă să citească în tăcere, cu multă atenție.)*

CORUL *(din culise, crescendo)*:

Rumeguș, rumeguș, crește mîndru stejăruș.
Noi dulgherii, muncitorii,
noi ferăstruim stejarii,
și cîntăm trudind vrăjmaș... [1]
(Bis)

GARDIANUL *(foarte agitat)*: Dulgherii! Vin să ridice spînzurătoarea. *(Le face semn.)* Pe aici! Pe aici! *(Intră, pășind marțial, corul dulgherilor, în frunte cu Dulgherissimul.)*

CORUL: Rumeguș, rumeguș... etc. *(Mărșăluiesc bătînd pasul, fac apoi o întoarcere de 90 de grade și se opresc, continuînd să bată pasul pe loc. Toți își țin sculele pe umăr în chip de arme.)*

GARDIANUL *(respectuos)*: Bine ați venit în această piață!

DULGHERISSIMUL: Dulgheri, stai! *(Corul se oprește militărește.)* Domnule Gardian: sîntem dulgherii însărcinați să înălțăm la această oră aureolată arcada de lemn verde, menită să servească drept punte de trecere pentru un suflet păcătos, către beznele adînci ale infernului *(Vagabondul ridică ochii, privește mirat, apoi își continuă lectura)*, în lugubrul sălaș al lui Hades, unde rătăcesc, în eterna tăcere, umbrele blestemate ale celor osîndiți. *(Face un semn energic către cor.)*

CORUL *(fără să se deplaseze)*: Rumeguș, rumeguș, rumeguș...

DULGHERISSIMUL: Începeți! *(Corul se așază în cerc. Toți își agită în aer sculele și pornesc să mărșăluiască ritmic. Se încovoaie apoi, se ridică brusc, ca într-un dans indian, agitîndu-și în aer ferăstraiele, dălțile, ciocanele. Din mijlocul cercului format de ei, răsare încet, ca la un semn magic, cum se întîmplă uneori în timpul cutremurelor, cînd din pămînt apar piscuri de munți, o spînzurătoare gata construită; și, în timp ce aceasta se înalță lent, oamenii își continuă mersul ritmic în cerc, cîntînd cu intonații de ritual și glas dulceag.)*

CORUL:

Puneți mîna pe ciocane, pe rîndea, ferăstrău și piroane!
Pe brădiță, pe răzuș — rumeguș, rumeguș, rumeguș!
Pe gealău, pe toporaș, rumeguș, rumeguș, rumeguș!

Își continuă, în același ritm, mersul și cîntecul, pînă cînd spînzurătoarea e gata înălțată.)

DULGHERISSIMUL: Iat-o, așadar! Frumoasă treabă! O, tu, spînzurătoare inocentă și asasină, te salut! *(Către cor)* Dulgheri, drepți! *(Corul face drepți, fiecare rămînînd la locul lui. Apoi, formația se strică și toți înaintează spre avanscenă, ștergîndu-se de sudoare.)*

DULGHERUL I: Uff, ce muncă!

DULGHERUL II: Da' uite-te la ea! Uite-te ce frumoasă a ieșit!

DULGHERUL III: Ție toate-ți par frumoase!

DULGHERUL II: Așa sînt eu, ce vrei? Cînd fac un pat, m-apucă somnul; cînd fac o masă, parcă aș avea chef să mă așez să mănînc...

DULGHERUL III: Și acuma... ai avea chef de...? *(Gest de strangulare.)*

DULGHERISSIMUL: Ascultă, șefule, dumneata ești cumva de pe aici, din cartier?

DULGHERUL I: Născut și crescut aici, chiar lîngă pîrnaie...

DULGHERUL II: Așa? Lîngă pîrnaie? Și de ce nu ne-ai spus-o mai înainte?

DULGHERUL I: Păi, de ce? M-am născut alături, nu înăuntru.

DULGHERISSIMUL: Fiindcă, dacă ești de-aici din cartier, știi și unde găsim vreo cîrciumă mai a cătării deschisă la ora asta. Nu-i așa?

GARDIANUL: Dacă-mi permiteți, am eu puțină pîine și brînză, deși... nu prea știu dacă se cuvine sau nu să vă ofer. Dumneavoastră sînteți atît de ciudați. *(Rîsete.)*

DULGHERISSIMUL *(rîzînd)*: Ciudați, noi?

GARDIANUL: De... și spuneți niște lucruri, că nu le pricepe nimeni. Vorbiți despre o oră aureolată și de sălașul nu mai știu cui...

DULGHERISSIMUL: Nu totdeauna... Asta-i doar cînd lucrăm. Ce vrei, diviziunea socială a muncii. Sînt secrete ale meseriei noastre. Uite, acuma sîntem oameni ca toți oamenii și vrem să ne ducem să tragem o dușcă la cîrciuma pe care o să ne-o arate meșterul Cutare, care-i de-aici din cartier. *(Familiar.)* Vii cu noi, curcane?

---

[1] Cuvintele terminate în *ș* se vor pronunța cu această consoană mult prelungită și palatalizată (adică un fel de *i* scurt la sfîrșit, ca în rostirea muntenească), pentru a sugera zgomotul de ferăstrău (rumegușșși, rumegușșși, stejărușșși, vrăjmașșși). *(N. tr.)*

GARDIANUL: Nu prea știu dacă o să am vreme. Execuția e în zori.

DULGHERUL III: Mai e pînă atunci.

DULGHERUL II: Iarna se luminează tîrziu.

GARDIANUL *(șovăie. Privește spre Vagabond, care își continuă lectura)*: Ei, dumneata de colo! Nu vii cu noi?

VAGABONDUL: Nu. Acuma nu pot. Trebuie să termin asta. *(Arată caietul.)*

GARDIANUL *(arătînd spînzurătoarea)*: Atunci, o să ai grijă de ea?

VAGABONDUL: Du-te liniștit. N-o să ți-o ocupe nimeni.

DULGHERISSIMUL: Atunci, la atac, băieți. Să nu se usuce lemnul; hai să-l udăm!

CORUL *(ieșind)*: Hai să-l udăm!

(Pe scenă, rămîne numai Vagabondul, care sfîrșește în tăcere lectura manuscrisului. La terminarea ei, înaintează spre public, apoi se oprește. Scoate o țigară de după ureche și privește spre cei din sală.)

VAGABONDUL: Am să vă spun o poveste ciudată. E scrisă aici, chiar de mîna celui care a trăit-o și care a zvîrlit-o pe această fereastră, pentru ca cel ce o va găsi s-o facă cunoscută întregii lumi. *(Pauză.)* Cum dumneavoastră ați venit puțin cam devreme la execuție, avem timp destul ca să aflăm tot ce i s-a întîmplat condamnatului. Și, în felul acesta, îi voi împlini dorința, exprimată în acest manuscris. Mai întîi, îngăduiți-mi să mă prezint. Sînt un vagabond, un fel de epavă care plutește la întîmplare, pe valurile unei ape... N-am nici casă, nici masă, și toată ziua umblu pe străzile acestui oraș, privind cu luare-aminte la tot ce se petrece în jurul meu. Faptul că mă vedeți atît de prost îmbrăcat nu înseamnă că n-aș fi cunoscut zile mai bune. Așa încît, dacă ici-colo o să se strecoare cîte o reflecție filozofică în povestirea mea, vă rog s-o interpretați ca pe o reminiscență a acelor vremuri. *(Pauză.)* Și acum să trecem la povestea noastră. *(Arată ferestruica.)* Vedeți ferestruica aceea luminată? Acolo zace un om care își așteaptă moartea. Și vedeți această spînzurătoare abia ridicată? De ea o să atîrne, peste puțină vreme, omul nostru. Da, o să-l spînzure. Asta ați aflat-o, desigur, fiindcă ați venit destul de devreme. Dar, ceea ce nu știți încă, este cine anume e omul care stă colo sus și-și așteaptă moartea. Înainte de toate, trebuie să vă spun că se numește Aristides Garibaldi. *(Către un spectator din sală)* Da, Cacho, cum îi spuneau prietenii. E foarte posibil ca dumneavoastră, cei de față, să vă amintiți de acest nume; pînă mai deunăzi era celebru în tot orașul. Ziarele vorbeau mereu de el, și în pagina sportivă a tuturor publicațiilor i se putea vedea adesea fotografia, ori numele scris cu litere mari. Aristides Garibaldi este cel mai bun centru înaintaș din cîți există în clipa de față. *(De-afară se aud strigăte: vînzători de ziare strigă titlurile ziarelor respective și totodată diverse fraze în care apare numele lui Garibaldi.)* A fost, la vremea lui, unul dintre cei mai iubiți eroi ai fotbalului; și pînă astăzi mai trăiesc în amintirea oamenilor multe din performanțele sale, deși, la un moment dat, a întors brusc foaia și a dispărut din viața sportivă, ca să apară, curînd după aceea, în rubricile judiciare ale ziarelor. În sfîrșit... Să n-o luăm prea repede. Mai bine să ne ducem cu gîndul la acele zile în care steaua lui strălucea, iar numele îi era rostit în fiecare duminică de o voce foarte cunoscută tuturor. Vă aduceți aminte? *(Vagabondul arată spre un colț al scenei, unde apare un aparat mare de radio, pe o măsuță. Colțul se luminează puternic. Doi auditori pasionați ai sportului intră în tăcere și se așază să asculte.)*

CRAINICUL *(se aude vocea lui Lalo Pelliciari[1], sau a altui reporter sportiv, cunoscut. Reportajul lui poate fi înlocuit prin oricare altul de același gen. Importante sînt tonul și ritmul rapid, impetuos, al unui meci de fotbal, transmis la radio. Numele lui Garibaldi trebuie să se audă de cît mai multe ori. În fund, rumoarea specifică a unui stadion)*: Meciul a început chiar în această clipă. Mingea e la Pontino care pasează înapoi lui Lombardella... Acesta lui Garcia... Garcia lui Garibaldi... Garibaldi se îndreaptă singur spre poarta adversă. Driblează pe Lopez... Driblează pe Godoy... E faultat. Cade. *(Începe un şir de anunţuri publicitare, dar vocea se pierde într-un murmur şi lumina se stinge deasupra ascultătorilor.)*

---

[1] Lalo Pelliciari, cunoscut crainic sportiv în Argentina.

VAGABONDUL : Vă aduceţi aminte ? Cacho Garibaldi era centrul înaintaş al lui „Nahuel Athletic Club“ din divizia I. Nu era propriu-zis un club de seamă. Dimpotrivă. „Nahuel Athletic Club“ era şi este unul dintre acele cluburi de cartier, care n-au putut aspira niciodată la titlul de campion, dar care, totuşi, prin rîvna şi sacrificiile membrilor, izbutesc să ocupe un loc onorabil în clasament. Şi în acea epocă, cînd steaua lui Garibaldi ajunsese la apogeu, echipa clubului „Nahuel“ culegea victorie după victorie, care de care mai răsunătoare, spre bucuria membrilor acestui club şi a locuitorilor întregului cartier. Au fost cele mai frumoase zile ale Clubului „Nahuel“ şi ale lui Garibaldi, şi fiecare duminică venea să întărească faima lui Garibaldi, cel mai bun centru înaintaş al zilei. *(Se face iar lumină în colţul unde stă aparatul de radio cu cei doi ascultători. Emisiunea continuă. Numai că acum e mult mai rapidă şi, treptat, capătă un ritm delirant, pînă ajunge la paroxism.)*

CRAINICUL : Jocul reîncepe... Se execută o lovitură liberă de la 20 metri în favoarea lui „Nahuel“. Trage Donato... Mingea e la Garcia, acesta o pasează lui Garibaldi... Garibaldi o trimite lui Pezzutichio... acesta lui Sanchez care fuge cu ea pe aripa stîngă. Fundaşul advers încearcă să-l deposedeze de balon, dar Sanchez, printr-o fentă, îl driblează şi retrimite mingea la Garibaldi, care se află în careul de 16 metri. Deşi jenat de Conchino, Garibaldi o preia din volé... Trage... Formidabil !... Goooool !... *(Urale ale mulţimii. Cei doi ascultători saltă în sus de bucurie. Lumina din dreptul lor descreşte treptat, apoi se stinge. În aer mai vibrează încă ecoul uralelor.)*

VAGABONDUL : Urlă mulţimea în după-amiaza însorită de duminică. Şi „Nahuel“ cîştigă meci după meci. Oamenii se întorc pe înserate în cartier, scandînd nume de jucători şi agitînd stegulețe. S-ar putea crede că bucuria e generală. Totuşi, undeva, în însăşi inima acestei veselii, e ceva care nu merge prea bine, sau, mai exact, care merge destul de prost : acest ceva sînt finanţele Clubului „Nahuel“. Stadionul construit nu de mult, lefurile, noul local al clubului, bazinul de înot... chermese, cheltuieli... Într-un cuvînt, cheltuielile clubului creşteau din zi în zi şi preşedintele lui se vedea din ce în ce mai încolţit de creditori. *(În diferite puncte ale scenei, în fund, în tavan, la stînga, la dreapta, se aud telefoane care sună înnebunitor, şi în crîmpeie de lumină apar mîini sau feţe de creditori, cu receptoarele la ureche. Centrul scenei se luminează şi apare preşedintele clubului, cu telefonul în mînă.)*

CREDITORUL I : Săptămîna asta trebuie să-mi achitaţi factura pentru...

CREDITORUL II : Nu. Categoric, nu. Aveţi o întîrziere de şase luni. Nu, nu, şi iar nu !...

CREDITORUL III : Nu vă mai pot acorda nici un termen.

CREDITORUL IV : Şi dacă în patruzeci şi opt de ore...

CREDITORUL V : O să vedem noi dacă îmi puteţi plăti ori ba !

O BĂTRÎNĂ *(telefon de tip vechi, fixat în perete, cu manivelă)* : Bănişorii mei, bănişorii mei ! Dă-mi banii, maică !... Dacă nu, Dumnezeu să te bată !

(Un curier îi aduce Preşedintelui un plic enorm. Preşedintele, uimit, rupe marginea de sus a plicului, din care iese, ca împins de un resort, capul unui creditor.)

CREDITORUL VI : Plătiţi... ? *(Preşedintele împinge capul înăuntru, scoate plicul din scenă. Pe una dintre uşi intră Rodriguez, secretarul clubului, cu un dosar uriaş în mînă.)*

PREŞEDINTELE : Ce-ai mai adus, Rodriguez ? Tot vreo veste proastă ?

RODRIGUEZ : De data asta, nu chiar atît de proastă. Cum să spun... un fel de meci nul.

PREŞEDINTELE : Adică, cum ?

RODRIGUEZ : Am primit o ofertă din partea Clubului „San Bernardo“. Vor să-l cumpere pe Garibaldi.

PREŞEDINTELE : Pe Garibaldi ?

RODRIGUEZ : Da. Oferă un milion de pesos.

PREŞEDINTELE : Un milion de pesos !... Păi... asta nu-i o ştire proastă, Rodriguez !

RODRIGUEZ : Nu.. Proastă nu este. Numai că delegatul Clubului „San Bernardo“ n-a știut să păstreze secretul, a comentat știrea cu cîțiva dintre băieți și...

PREȘEDINTELE : Și... ?

RODRIGUEZ : Și... băieții au început să adune oameni..., cică, dacă îl vindem pe Garibaldi, dau foc clubului și ne omoară pe toți. *(Pauză.)* V-am spus eu... asta aduce cu un meci nul.

PREȘEDINTELE : Totuși, cu un milion de pesos scăpăm de datorii. Nu știu cum să-i mai mint. Mă amenință pe toate tonurile !

RODRIGUEZ : Și membrii clubului nostru ne amenință, domnule Președinte. Eu cred că e mai bine să ai un proces decît un incendiu. Nu sînteți de aceeași părere ? *(Din culise se aud strigăte puternice.)*

PREȘEDINTELE *(înspăimîntat)* : Asta ce-o mai fi... ?

RODRIGUEZ : Nimic... Am învins cu trei la zero. Astăzi... e o zi mare pentru „Nahuel“ ! *(Ies. Lumina se stinge.)*

VAGABONDUL : Asta era situația. Ceea ce se cîștiga pe teren se pierdea la contabilitate. Acolo n-avea importanță un gol mai mult sau mai puțin. Aristides Garibaldi — Cacho — a făcut adevărate minuni pentru a servi cît mai bine clubul cartierului său, însă tot ce a izbutit a fost să ajungă, la sfîrșitul campionatului, cu desăvîrșire sleit de puteri. *(Se aprinde o lumină într-un colț oarecare al scenei, în care e schițată camera lui Garibaldi. Sînt deajuns cîteva stegulețe agățate pe pereți, un scaun și un pat de fier. De-afară se aude un cor impetuos.)*

CORUL SUPORTERILOR :

Zboară mingea drept în plasă
și nu știu, și nu știu cum s-a-ntîmplat.
Să trăiască Garibaldi,
căci prin el,
doar prin el am cîștigat.

(Intră în scenă. Împreună cu ei, și Garibaldi, cu hainele ferfeniță. Un suporter ține o fișie din tricoul lui, legată de un băț, în chip de steag. Altul, un pantof, un ciorap. Garibaldi e cu părul ciufulit ; dă semne de mare oboseală. Suporterii îl bat pe umeri, îl îmbrățișează, trag de el.)

SUPORTERUL I : Trăiască marele Cacho !

SUPORTERUL II : Trăiască campionul cartierului !

SUPORTERUL III : Trăiască regele centrilor înaintași !

SUPORTERUL IV : Trăiască cel mai mare geniu al omenirii !

CORUL : Ura, ura, ura ! — Ura, ura, ura !

GARIBALDI : În regulă, băieți. Pentru astăzi ajunge. Vă mulțumesc din suflet și mă simt foarte fericit. Dar nu mai pot de oboseală.

SUPORTERUL I : Dar vrem să stăm lîngă eroul nostru.

SUPORTERUL II : Să te însoțim !...

SUPORTERUL III : Să te auzim !...

SUPORTERUL IV : Să te vedem !...

CORUL : Ura, ura, ura ! — Ura, ura, ura ! *(Intră un reporter și un fotograf.)*

REPORTERUL : Faceți loc, faceți loc, domnilor ! Dați-mi voie să trec ! Dați-mi voie... Sînt reporterul sportiv al Radioteleviziunii. Cîteva cuvinte, Cacho.

SUPORTERUL II : Asta-i ! Să spună cîteva cuvinte ! Să spună cîteva cuvinte !

GARIBALDI *(ia microfonul pe care i-l întinde reporterul. E un gest mecanic. Un reflex condiționat. Zîmbește)* : Stimați ascultători, bună seara. Țin să trimit un salut călduros întregului public sportiv, tuturor simpatizanților iubitului nostru club, și mai ales mătușii mele Dominga și nepoțelului meu Cachin, care poate că mă ascultă în clipa de față, și, în general, tuturor acelora care, prin entuziasmul lor, mă fac și pe mine să joc cu entuziasm.

REPORTERUL : Cîteva impresii în legătură cu meciul...

GARIBALDI : Meciul a fost...

REPORTERUL : Garibaldi spune că meciul a fost foarte spectaculos !

GARIBALDI : Echipa a jucat...

REPORTERUL : Spune că echipa a jucat excelent !

GARIBALDI : Sîntem foarte mulțumiți.

REPORTERUL : Și că sînt foarte mulțumiți de victorie. Altceva, Garibaldi.

GARIBALDI : Atît. Și mulțumesc pentru reportaj.

CORUL : Ura, ura, ura ! — Ura, ura, ura !

REPORTERUL : Și, cu aceste cuvinte, campionul se desparte de publicul său nevăzut, căruia i-a transmis salutul pe calea eterului. Stimați ascultători, vom reveni duminica viitoare cu un nou reportaj la microfonul de teren. La revedere. Pe duminică. *(Către fotograf.)* Foc, Pedrito! *(Lumină de instantaneu, la fotograf. Toţi stau în jurul lui Garibaldi, într-o poziţie tipică. Reporterul şi fotograful ies.)*

GARIBALDI: În regulă. Acum, lăsaţi-mă, băieţi. Vreau să mă odihnesc.

SUPORTERUL I: Bine. Plecăm. Trăiască Garibaldi!

CORUL: Ura, ura, ura! — Ura, ura, ura!

SUPORTERUL II *(bîlbîit)*: Şi fii liniştit! Că dacă încearcă să te vîndă, facem praf clubul! Îi dăm foc! Nu scapă nimeni teafăr.

CORUL *(iese cîntînd)*:

Zboară mingea drept în plasă...
etc., etc...

(Intră mătuşa Dominga, ţinînd în mînă un trening şi o pereche de pantofi de tenis.)

DOMINGA: S-au dus? Şi în ce hal te-au lăsat! Fiecare dată, acelaşi lucru... Ia, îmbracă asta. *(Privindu-l.)* Încă un tricou, nu-i aşa?

GARIBALDI: Aşa-i. În fiecare duminică se duce cîte unul. Dacă lor le face plăcere...

DOMINGA: Lor! O spui ca şi cînd ar fi cine ştie cine!

GARIBALDI: Păi... sînt băieţii noştri. N-au bucurie mai mare decît victoria clubului... Duminicile pe teren. Asta-i leagă pe toţi. Şi se simt atît de prieteni, şi-şi iartă unul altuia greşelile, numai fiindcă fac parte din „Nahuel". Cum aş putea să nu le dau tricoul, cînd sînt fericiţi că am cîştigat un meci pentru ei? Sînt băieţi detreabă... şi ţin mult la mine.

DOMINGA: Şi tu eşti băiat detreabă. Că în fiecare duminică — cîtu-i anul de lung — îţi scuipi sufletul alergînd după minge. Şi cînd se termină campionatul, nu mai eşti bun de nimic. Şi toate astea, pentru ce? Pentru ca ei să fie mulţumiţi şi să-ţi vadă fotografia în ziar. Anul ăsta te-au plătit destul de prost. Nu-i aşa? Uite că au trecut aproape patru luni de cînd nu-ţi mai dau salariul întreg.

GARIBALDI: Ce vrei?... Strîng la ciorap... Au multe datorii. Noul local, terenul, parchetul din salonul de dans. Bazinul! Asta cere bani, nu glumă. Dar o scoatem noi la capăt, mătuşică. Toţi din echipă ţinem mult la club. De ce crezi că am cîştigat în după-amiaza asta? „Rivera Football Club" e doar o echipă puternică, cu multe posibilităţi... O echipă care îşi cumpără jucători de prima mînă. Şi totuşi, în faţa noastră n-a putut face nimic.

DOMINGA: Scria la ziar că vrea să te cumpere careva...

GARIBALDI *(zîmbind)*: Pe mine? Nu, tuşico! Pe mine nu mă cumpără nimeni. Eu fac parte din „Nahuel", şi n-am să joc niciodată decît pentru clubul cartierului meu. Da, pentru mine clubul e ca şi propria mea casă... şi asta, de cînd mă ştiu... De cînd eram puşti... Nu, pe mine nu mă cumpără nimeni! Mai degrabă fac revoluţie cu băieţii.

DOMINGA: Totuşi...

GARIBALDI: Totuşi?... Ce anume?

DOMINGA: Păi... dacă stai să te gîndeşti bine, ai să-ţi dai seamă că ţi-ar conveni mai mult un club mare. Ăia plătesc bine...

GARIBALDI: Să-mi dea şi aur, că tot nu mă duc. Eu ţin la clubul meu. Cînd mă aflu pe teren, nu stau să socotesc cît o să-mi plătească pentru fiecare şut. Pricepi? În schimb, îmi creşte inima cînd simt că tot cartierul e alături de mine şi urmăreşte cu sufletul la gură ce am să fac eu. Asta nu se plăteşte cu bani, mătuşă dragă.

DOMINGA: Şi acum... ai cel puţin de gînd să te odihneşti?

GARIBALDI: Să mă odihnesc? Cum, adică, să mă odihnesc?

DOMINGA: Păi... campionatul s-a terminat.

GARIBALDI: Asta n-are importanţă. Acuma jucăm în deplasare. În toată ţara. Nu uita că am obţinut locul patru în clasament şi că datoria trebuie plătită.

(Priveşte surîzător înainte. Pe uşă intră un creditor şi doi portărei, care se strecoară în tăcere pe scenă. Sînt îmbrăcaţi în negru şi au înfăţişarea unor păsări de pradă.)

CREDITORUL: Bună seara.

GARIBALDI *(bine dispus)*: Bună seara. Poftim înăuntru.

DOMINGA *(încet)*: Cine sînt ăştia, Cacho? Nu-i cunosc.

GARIBALDI: Nici eu. Da' ce importanţă are? Sînt... oameni... Poate nişte suporteri de-ai mei... *(Tare.)* Poftiţi, poftiţi, vă rog. *(Se mişcă cu vioiciune, plin de euforie.)*

CREDITORUL: Cu domnul Aristides Garibaldi...

GARIBALDI: Eu sînt. Cu ce vă pot servi?

CREDITORUL *(neîncrezător)*: Aristides Garibaldi, centrul înaintaş al clubului „Nahuel Athletic"?

GARIBALDI *(puţin surprins)*: Da, domnule. El în persoană.

CREDITORUL *(către portărei)*: Se pare că dînsul este, dar totuşi trebuie să mă conving personal. *(Către Garibaldi)* Scuzaţi, vă rog... Aristides Garibaldi, din echipa Clubului „Nahuel", divizia întîi...

GARIBALDI *(din nou amuzat)*: Priviţi aici! *(Îşi arată piciorul drept.)*

CREDITORUL: Nu înţeleg.

GARIBALDI: Ăsta este piciorul meu drept.

CREDITORUL: Ei şi? Doar n-ai fi vrînd să ţi-l string. Vreau numai să constat dacă dumneata eşti Garibaldi.

GARIBALDI: Mă rog. Ăsta e piciorul care marchează golurile. Puteţi să-l verificaţi...

CREDITORUL: Nu mai e nevoie. Dacă dumneata eşti persoana pe care o căutăm, domnii portărei au o formalitate de îndeplinit.

DOMINGA: Portărei? Ce-i asta, Cacho?

GARIBALDI: Habar n-am. Ce să caute aici portăreii?

CREDITORUL *(către Portărelul I)*: Procedaţi la îndeplinirea formalităţilor.

PORTĂRELUL I *(înaintînd)*: Domnule Garibaldi! Vi se aduce la cunoştinţă hotărîrea judecătorească prin care pîrîtul „Nahuel Athletic Club" a fost condamnat la plata sumei de 250 de mii de pesos Societăţii anonime de asigurări „Confianza", în calitate de reclamant, sub sancţiunea execuţiei silite. Un delegat al corpului de portărei de pe lîngă tribunalul în raza căruia domiciliază domnul Aristides Garibaldi, jucător profesionist al Clubului „Nahuel Athletic", divizia întîi, se va prezenta la locuinţa acestuia şi va proceda la punerea unui sechestru asupra persoanei sale, cu respectarea tuturor formelor prevăzute de lege. De asemenea, va notifica celui sechestrat că dacă în patruzeci şi opt de ore pîrîtul „Nahuel Athletic Club" nu va achita suma revendicată de reclamant, plus dobînzile legale şi cheltuielile de judecată, numitul jucător Aristides Garibaldi va fi adjudecat la licitaţie publică celui mai bun ofertant. Pronunţată şi învestită în şedinţă publică, la data şi în localitatea mai sus-menţionate.

GARIBALDI: Ce înseamnă asta?

CREDITORUL: O simplă măsură de precauţie. Atît, şi nimic mai mult. Nu reuşesc să mă pun de acord cu preşedintele clubului dumitale, în ce priveşte forma în care urmează să mi se plătească datoria. O simplă măsură de precauţie. Atît, şi nimic mai mult.

GARIBALDI: Nu pricep ce fel de precauţie e asta. Dumneata mă sechestrezi pe mine?

CREDITORUL: Bineînţeles.

GARIBALDI: Cu alte cuvinte, nu pui sechestru pe salariul meu, pe mobila mea, pe hainele mele. Pui sechestru pe mine însumi!

CREDITORUL: Exact.

GARIBALDI: Asta nu-i cu putinţă! Doar n-ai să mă scoţi la licitaţie, ca şi cum aş fi o valiză de carton sau un şifonier. Eu sînt o făptură omenească!

CREDITORUL: De asta nu se îndoieşte nimeni. Numai că mie îmi sînteţi datori o groază de bani, şi dumneata valorezi peste un milion de pesos! Există oferte foarte serioase. Eu i-am propus clubului dumitale să te vîndă pe cale particulară. N-a vrut... *(Ridică din umeri.)*

GARIBALDI: Eu nu vreau să mă vînd! Nici băieţii nu vor!

CREDITORUL: Sentimentalism! Voi singuri vi-aţi făcut-o.

PORTĂRELUL II *(arătînd spre Dominga)*: Pe doamna o putem numi custode. *(Îi întinde o hîrtie şi un stilou.)* Semnaţi aici, doamnă!

DOMINGA: Ce să fac, Cacho?

GARIBALDI: Nu semna nimic. Mai întîi să vorbească cu preşedintele clubului.

PORTĂRELUL II: Dacă doamna nu vrea să semneze, va trebui să-l depunem pe domnul Garibaldi la Banca Naţională de Credit. Aşa cere legea.

CREDITORUL: Semnaţi, doamnă, semnaţi. O să vedeţi că totul se aranjează. Este o simplă măsură de precauţie. *(Dominga semnează.)*

PORTĂRELUL I: Domnule Garibaldi, sper că pînă la urmă totul se va aranja. Eu... ştiţi... eu am ţinut totdeauna cu echipa Clubului „Nahuel".

GARIBALDI: Cu „Nahuel"! Ieşi afară! *(Înaintează către portărei care fug împreună cu Creditorul,* *urmați de Garibaldi și Dominga.)* Ticăloșilor! *(Luminile din încăpere se sting.)*

VAGABONDUL: Da, ticăloși! Numai că Garibaldi n-avea pe tărîmul acesta al legilor, cu nenumăratele lor chichițe și tertipuri, nici o putință de apărare. El știa să se apere doar pe terenul de joc. De aceea se văzu nevoit să ceară ajutor. De aici, telefoane peste telefoane. *(Dintr-o parte a scenei apare Garibaldi și se îndreaptă către un colț al ei, care se luminează, lăsînd să se vadă un telefon public.)*

GARIBALDI *(către cineva de-afară)*: Dacă sînteți bun, aveți o monedă de douăzeci? *(Întinde afară o mînă. Formează un număr. Un alt telefon se luminează, într-un alt colț al scenei. Sună. Apare Președintele, care ridică receptorul.)*

PREȘEDINTELE *(cu o ușoară frică în glas)*: Alo!

GARIBALDI: Domnule Președinte! Eu sînt, Cacho.

PREȘEDINTELE: Aa! Cum merge, Cacho? Felicitările mele! Mi s-a spus că ai fost grozav!

GARIBALDI: Mulțumesc. Numai că eu v-am sunat ca să vă spun ceva foarte grav.

PREȘEDINTELE: Ce-ai pățit? Un accident?

GARIBALDI: Nu. A fost adineauri pe aici un domn de la Societatea de asigurări, cu doi portărei; au pus sechestru pe...

PREȘEDINTELE: Sechestru? Pe ce? Pe lucrurile tale?

GARIBALDI: Nu, chiar pe mine însumi! Și au spus că dacă în patruzeci și opt de ore nu e achitată datoria, o să mă scoată la licitație.

PREȘEDINTELE: Ce tot vorbești! Se poate una ca asta?

GARIBALDI: Și era cu doi portărei! Ce-o să se întîmple acuma, domnule Președinte?

PREȘEDINTELE: Nimic, nimic. Fii fără grijă, Cacho. Asta mă privește pe mine. Am să dau chiar acum telefon Avocatului. Lucrurile astea se aranjează într-un fel sau altul. Totdeauna poți să cîștigi timp. Cel puțin pînă te întorci din deplasare. Tu să n-ai nici o grijă și să te odihnești. Aranjez eu totul.

GARIBALDI: Vă rog, domnule Președinte.

PREȘEDINTELE: Las' c-aranjez eu!

GARIBALDI: Bine. Diseară vin și eu la club să vedem ce-ați făcut.

PREȘEDINTELE: N-avea nici o grijă. Aranjez eu totul. La revedere. *(Închide aparatul. Garibaldi iese, iar locul unde stătuse el, se întunecă. Președintele, învîrtind frenetic discul, formează un număr de telefon. Imediat se luminează alt colț al scenei, cu un alt telefon, al cărui receptor îl ridică doctorul Casassola Cordero, avocat.)*

AVOCATUL: Aici e biroul domnului doctor în drept, avocat Casassola Cordero.

PREȘEDINTELE: Domnul avocat e acasă?

AVOCATUL: Nu, nu-i acasă. Cine întreabă?

PREȘEDINTELE: Președintele Clubului „Nahuel".

AVOCATUL: Păi, de ce nu spui așa, domnule? Pentru dumneata sînt totdeauna acasă. Cred că mă-nțelegi. Dacă răspund la toată lumea, nu mai pot lucra. Am studiat dosarul dumitale. Cum? Au pus sechestru pe băiat? Nu. N-ai grijă, frate. Fii liniștit. Am și înaintat cererea de recurs. Am ridicat un incident peremptoriu de fond „in limine litis", prin care tindem la declinarea competenței, cauza fiind de ordine publică și cerînd respingerea „de plano" a pretențiilor, care fiind „juris et de jure", peste ea nimeni, inclusiv instanța, nu poate trece. Să n-ai nici o grijă. Tribunalul nu va admite scoaterea la licitație.

PREȘEDINTELE: Asta voiam să te întreb. Crezi că n-o să se admită licitația?

AVOCATUL: Bineînțeles, dragul meu. Nici o grijă. Fii liniștit. Această licitație nu va avea loc! În nici un caz n-o să-l vîndă pe băiat! În nici un caz! Există jurisprudență. *(Lumina descrește în jurul Avocatului și al Președintelui, pînă cînd amîndoi dispar.)* Așa încît, curtea va da o hotărîre în acest sens. N-o să-l vîndă la licitație! Asta ți-o garantez eu. Nu va fi licitație.

(Din întunericul profund al scenei apare, înaintînd către public, silueta unui licitator cu ciocanul în mînă. Luminile din sală se aprind. Pretutindeni pe scenă se ivesc stegulețe specifice sălilor marilor case de licitație.)

LICITATORUL: Bună seara, domnilor. Cu profundă emoție salut prezența printre noi a celor mai reprezentative figuri din lumea sportului. Observ că s-au strîns aici reprezentanți și delegați ai celor mai mari cluburi de fotbal. Și e ușor de înțeles : În seara asta va fi scos la licitație cel mai excepțional dintre obiectele care ne-au trecut vreodată prin mînă. Un adevărat fenomen al artei fotbalistice ! Un maestru al golului ! Aplaudat în fiecare duminică de către sute de mii de admiratori ! Acum vom proceda la deschiderea licitației în condițiile obișnuite : celui mai bun ofertant, cu plata în numerar. Atenție, domnilor, îl aveți în fața dumneavoastră pe Aristides Garibaldi, centrul înaintaș al echipei „Nahuel Club“, din divizia întîi. *(Intră Garibaldi, cu capul în jos, adus de către un funcționar al casei de licitații. Licitatorul face un semn și Garibaldi e coborît în sală și plimbat prin ea ca un taur la o expoziție.)* Priviți cu atenție, domnilor ! Observați ce musculatură ! Ce forță ! Ce dinți sănătoși, ce păr splendid ! Ocazii ca astea nu se prezintă de două ori ! *(Pauză, în timp ce așteaptă întoarcerea lui Garibaldi.)* Cît dați pe el, domnilor ? *(Așteaptă.)* Trei sute de mii, trei sute cincizeci de mii, domnul de colo ; trei sute cincizeci de mii, domnilor. Cine dă mai mult ? Patru sute de mii, aici. Pa-tru-sute ! Cine oferă mai mult ? Nimeni ? E un adevărat chilipir, domnilor. Chiar o echipă din diviziile inferioare are posibilitatea să achiziționeze acest fenomen cu prețul ăsta de nimic. Patru sute treizeci de mii. Patru sute cincizeci de mii ! *(Întrecere între doi ofertanți.)* Șaizeci de mii ! Șaptezeci ! Optzeci ! *(Pauză.)* Nu, nu nu dă nimeni optzeci ? Atunci tot șaptezeci rămîne. *(Către un ofertant.)* Hai, Don Mario. Îndrăzniți ! Dumneavoastră aveți nevoie de un centru înaintaș. Dacă n-aveați o apărare serioasă, ați fi pățit-o duminică ! Țineți minte ? Dați optzeci ? Nu ? Nu uitați că golurile le înscriu înaintașii ! *(Triumfător.)* Optzeci de mii. Patru sute optzeci de mii, oferă Don Mario ! Cinci sute de mii ! Cinci sute ! Cinci sute de mii, domnilor ! Cinci sute de mii. Nimeni nu oferă mai mult ? *(Intră grăbit Lupus, venind din sală.)* Cinci sute de mii de pesos ! Grăbiți-vă, domnilor ! E o adevărată rușine ! Știți cu toții că valorează de două ori pe atît. Cinci sute de mii, a doua oară ! E un chilipir, domnilor ! Cinci sute de mii, a treia oară ! Să vînd comoara asta cu cinci sute de mii ? Păcat, da' n-am ce face ! *(Pauză.)*

LUPUS : Șase sute de mii ! *(Murmure de uimire.)*

LICITATORUL : Șase sute de mii de pesos ! Ei, așa mai merge ! Domnul oferă șase sute de mii ! Cine dă mai mult, vă rog ? *(Fără să se uite la cineva.)* Șase sute douăzeci de mii ! Șase sute douăzeci de mii de pesos !

LUPUS : Un milion șapte sute de mii de pesos !

LICITATORUL : Un milion șapte sute de mii de pesos ! Oferă cineva mai mult ? *(Stupefiat.)* Îndrăzniți, domnilor ! Un milion șapte sute de mii ! Nimeni nu dă mai mult ? Nimeni...? Adjudecat la un milion șapte sute de mii de pesos ! *(Către Lupus)* Vreți să poftiți mai în față ? *(Lupus, cu o ținută seniorială, urcă pe scenă. Dintr-o parte a scenei, ies în întîmpinarea lui președintele clubului și Rodriguez.)* Trebuie să semnați actul de vînzare. Aici. *(Funcționarul îi întinde o hîrtie pe care Lupus o semnează fără să se uite la ea.)* Ei ? *(Către cei din sală)* Ai văzut, Don Mario ? Ce ți-am spus ? Domnul este președintele asociației vînzătoare. *(Președintele întinde mîna lui Lupus, care de-abia o atinge.)*

PREȘEDINTELE : Nu vă închipuiți, senor, cu cîtă durere mă despart de un om ca Garibaldi. Felicitările mele ! O să vedeți ce comoară ați achiziționat.

LICITATORUL : Prețul plătit de domnul reprezintă suma-record pe anul ăsta. *(Către Lupus)* Ați cumpărat o comoară.

LUPUS *(în silă)* : Nu era greu de presupus că îl cunosc pe jucătorul ăsta. Eu nu cumpăr niciodată la întîmplare. Atîta lucru puteți să înțelegeți. Aveam nevoie de ce era mai bun și n-am stat să mă uit la preț. *(Întinde o hîrtie.)* Poftim cecul. Bună seara. *(Iese.)*

PREȘEDINTELE : Bună seara.

RODRIGUEZ : Senor, senor !

LUPUS *(întorcîndu-se)* : Da ? Ce doriți ?

RODRIGUEZ *(cu sfială)* : Nimic. O simplă curiozitate. Nu ne-ați spus pînă acum pentru ce club va juca Garibaldi. Fiindcă noi...

PREȘEDINTELE : Are dreptate omul. Ce zăpăciți sîntem. Într-adevăr, senor, am vrea să ştim, cărui club i l-am vîndut pe centrul nostru înaintaş.

LUPUS *(mirat din cale-afară)*: Club? Cum vine asta? Nu pricep.

LICITATORUL: Păi da. Domnul vrea să ştie ce club reprezentaţi dumneavoastră. Ba, pot să vă spun chiar că noi toţi ardem de nerăbdare să aflăm unde o să joace Garibaldi de-acum înainte.

LUPUS *(ofensat)*: Club? Nici un club, domnilor. Eu nu sînt reprezentantul nici unui club de fotbal. L-am cumpărat pentru mine. Am avut nevoie de el, am dat banii şi acum îl iau.

PREŞEDINTELE, LICITATORUL, RODRIGUEZ *(într-un glas)*: Cum?

LUPUS: Nu-mi explic uimirea dumneavoastră, domnilor. Am spus că plătesc toţi banii, aşa că e foarte firesc să-l iau. *(Întinde o carte de vizită.)* Mă numesc Ennesimo Lupus. Aici e adresa mea. Vă rog să-l ambalaţi şi să mi-l trimiteţi acasă mîine dis-de-dimineaţă. *(Dă să iasă.)* Bună seara, domnilor.

PREŞEDINTELE *(luîndu-se după Lupus)*: O clipă, senor! O clipă...

RODRIGUEZ: O clipă, o clipă, senor!

LICITATORUL *(în urma lor)*: O clipă, senor Lupus... *(Se uită la cartea de vizită.)* Senor Ennesimo Lupus. *(Toată lumea iese. Pe scenă, lumina se face mai mică, iar cea din sală se stinge.)*

VAGABONDUL *(reapărînd în fundul scenei, rîde cu hohote)*: Formidabil! Vă daţi seama? *(Intră Gardianul.)*

GARDIANUL: Hei! Ce te-a apucat de rîzi aşa? *(Vagabondul îl priveşte amuzat.)* Păi da, am văzut că rîdeai, aşa, de unul singur.

VAGABONDUL: Ştii ce s-a-ntîmplat?

GARDIANUL: Nu.

VAGABONDUL: Garibaldi...

GARDIANUL: Cine?

VAGABONDUL: Garibaldi...

GARDIANUL: Nu-nţeleg nimic. Ce-i cu Garibaldi?

VAGABONDUL *(izbucnind în rîs)*: Heee!!!

— CORTINA —

ACTUL II

In faţa cortinei apare Vagabondul şi se plimbă prin faţa ei, citind din caiet. Pare cufundat în gînduri.

VAGABONDUL: Daa... Deşi lucrurile păreau atît de încurcate, totul s-a petrecut întocmai cum hotărîse cumpărătorul lui Garibaldi. S-au achitat banii, s-a semnat actul de vînzare şi, cu un milion şi jumătate de pesos, clubul şi-a plătit toate datoriile şi i-a împăcat pe creditori. Numai că povestea noastră e alta. În ea nu se vorbeşte despre finanţele unui club de fotbal şi nici măcar despre locul lui în campionatul pe ţară. Noi o să-l urmărim pas cu pas pe Aristides Cacho Garibaldi în prea ciudata lui aventură. Domnul Ennesimo Lupus, cumpărătorul lui Garibaldi, luase toate măsurile necesare pentru ca sosirea acestuia în palatul domnieisale — căci avea un palat — să fie cît mai spectaculoasă cu putinţă, adică să fie vrednică de calitatea mărfii şi de preţul plătit. Şi pe legea mea, a fost un adevărat spectacol. Priviţi, vă rog. *(Vagabondul dispare, retrăgîndu-se într-un colţ întunecat. Cortina se ridică în tăcere. Decorul e acelaşi ca în actul precedent. Numai că tot ce e în legătură cu piaţa, felinarele, spînzurătoarea, puşcăria şi celelalte rămîn învăluite în întuneric, sau chiar acoperite cu o perdea. În schimb, avanscena şi primele planuri ale scenei sînt acoperite cu practicabile, trunchiuri de con, scări etc., totul la diferite niveluri. Aici se vor desfăşura toate scenele din palat.)*

LUPUS *(intră urmat de doi paji şi doi lachei. E îmbrăcat elegant. Se mişcă cu agilitate şi gesturile lui artificiale scot în evidenţă rafinata deformaţie a personajului. Vine în centrul scenei şi se aşază pe un fel de tron. Se adresează lacheilor)*: Introduceţi pe Nora Rodrigova, pe Profesor, pe Hamlet, pe King-Kong. *(Lacheii ies. Lupus începe să-şi ia micul* *dejun, pe care i-l servesc pajii. Pe scenă intră, păşind încet, Nora, Profesorul, King-Kong şi Hamlet, prinţ al Danemarcii. Nora e tînără şi frumoasă. Poartă un costum clasic de balerină, ca în picturile lui Degas sau Renoir. Profesorul e un bătrîn cu privire absentă şi expresia feţei cam acră. King-Kong e un om-maimuţă, un specimen de circ. Poartă o blană de tigru şi surîde prosteşte. Hamlet este exact Hamlet, prinţ al Danemarcii. E îmbrăcat ca atare. Şi gesturile lui sînt hamletiene. Numai că pare tare consumat, cu un rictus de amară blazare sub masca lui istrionică. Lupus vorbeşte degajat.)* Puteţi să salutaţi! *(Cei patru, adoptînd poze artificiale, salută, fiecare în felul lui, după natura personajului întruchipat.)* Aşa. Staţi jos. *(Cei patru se aşază, în timp ce Lupus îşi isprăveşte micul dejun.)* Bun. V-am convocat ca să vă dau o veste plăcută. După cum ştiţi, în cel de al cincilea pavilion din cea de a treia aripă a celui de al nouălea palat al meu locuiesc persoanele cele mai importante din toate cîte sînt proprietatea mea. Şi persoanele astea sînteţi voi. Ei bine, chiar dacă am aici lîngă mine, sublimul dansului clasic *(Nora salută)*, ştiinţa *(savantul salută)*, forţa *(King-Kong salută)* şi arta *(Hamlet face un pas înainte)*, mi-am dat seama de lipsa unui element care ar putea fi, cu adevărat, o sinteză a tuturor acestor însuşiri: sportul! Adică, frumuseţea dansului, îmbinată cu forţa sălbatică, cu înţelepciunea omului de ştiinţă şi cu arta subtilă a actorului. Toate acestea întruchipate într-o singură şi unică piesă: sportivul! V-am adunat aici pentru a vă aduce la cunoştinţă că am achiziţionat un sportiv de prima mînă. Pe faimosul centru înaintaş al unei echipe din divizia întîi. Aş vrea ca primirea pe care i-o veţi face să fie la înălţimea importanţei lui. *(Către lachei)* Servieta! *(Celorlalţi)* Să-l întîmpinaţi cu cîntecul pe care i-l cîntau suporterii. A fost cules de pe un stadion de către cei mai buni antologi ai mei. *(Împarte cîteva hîrtii. Pe uşă năvălesc doi hamali cu o ladă mare de lemn. În partea de sus a lăzii stă scris: „Atenţie: picioare!“, iar în partea de jos, „Atenţie: cap!“ În diagonală, pe ladă, se vede inscripţia „Fragil“. Lupus se ridică.)* Uite c-a şi venit. Aveţi grijă să nu se spargă nimic. Aduceţi-l aici, puneţi-l jos şi desfaceţi lada. *(Hamalii înaintează cu sfială, privind curioşi în jur. Apoi, ajutaţi de lachei, încep să desfacă ambalajul în care e împachetat Garibaldi.)* Umblaţi cu băgare de seamă! *(După ce oamenii scot din ladă cîlţi, vată şi zegras, iese la iveală Garibaldi. E îmbrăcat într-un costum de fotbalist şi ţine în mînă o minge. Priveşte nedumerit în jur, fără să priceapă ce-i cu el. Lupus face semn către Nora, King-Kong, Profesorul şi către Hamlet.)* Salutaţi!

TOŢI *(în cor)*: Să trăiască, să trăiască Garibaldi! Ura!

Garibaldi,
Ura!
Garibaldi,
Ura!
Să trăiască, să trăiască Garibaldi!
Ura!
Garibaldi,
Ura! Ura! Ura!

LUPUS: Fii binevenit!

GARIBALDI *(clipind uimit din ochi)*: Asta e...?

LUPUS: Salutul nostru. Să te prezint acum celor de faţă. Avem întrunţi aici, pe Nora Rodrigova, gloria baletului *(Nora salută şi se uită la el)*, pe King-Kong, omul-gorilă *(King-Kong îşi umflă pieptul şi-şi arată muşchii)*, pe profesorul von Westerhausen. *(Profesorul îi întinde mîna, prezentîndu-se.)*

PROFESORUL: Profesor Walter Egon Udo Hanns von Westerhausen, fizico-matematician.

LUPUS: Şi pe Hamlet, principe al Danemarcii. *(Hamlet îl salută.)*

GARIBALDI *(îi priveşte pe toţi)*: Iertaţi-mă, vă rog... Nu-nţeleg prea bine...

LUPUS *(aproape de ureche, prietenos)*: Răspunde-le la salut. Hai, şi cîteva cuvinte.

GARIBALDI *(fără nici o intonaţie în glas)*: Cîteva cuvinte... A, da! *(Reacţie mecanică, ca şi cum ar fi fost mişcat de un resort, reflex condiţionat — ochii i se aprind, iar mîinile apucă un microfon imaginar şi-l ţin strîns.)* Trimit un salut călduros întregului public sportiv, care prin entuziasmul lui mă face să joc cu entuziasm, şi mai ales salut pe mătuşa mea Dominga şi pe nepoţelul meu Cachin, care poate mă ascultă în clipa asta. Atît am avut de spus. Vă mulţumesc pentru atenţie.

LUPUS *(către ceilalți)* : Acum, lăsați-ne singuri. Avem de vorbit. *(Îi concediază cu un gest. Ei părăsesc scena.)* În regulă... Presupun că ai nevoie de unele explicații. *(Către lachei)* Coniac și țigări ! *(Lacheii ies.)* Ia loc.

GARIBALDI : Mă scuzați, vă rog. Nu-nțeleg prea bine ce se-ntîmplă aici. Nu pricep nimic. Dumneavoastră m-ați cumpărat și totuși nu reprezentați nici un club.

LUPUS : Ia loc.

GARIBALDI *(se așază)* : Acum nu mai pot juca pentru „Nahuel". Dumneavoastră ați dat o groază de bani pe mine... Dacă nu mă puneți să joc, nu văd de ce ați făcut-o. Eu nu mă pricep la nimic altceva. Sînt centru înaintaș. Odată, cînd cei de la „San Esteban" au vrut să mă cumpere, i-am spus Președintelui că mai curînd îmi rup un picior decît să mă duc la ei. Dar acum e și mai rău. Acum n-am să pot nici măcar juca ! Cine sînteți dumneavoastră ? Pentru ce aveți nevoie de mine ?

LUPUS : E normal să nu-ți dai seama chiar din prima clipă ce soartă minunată te așteaptă. *(Intră lacheii aducînd coniac și țigări de foi.)* A, coniacul. *(Ia un pahar și altul i-l dă lui Garibaldi.)* Să bem ! *(Bea numai Lupus. Garibaldi ia și privește paharul, apoi, cu un gest mecanic, îl pune la loc.)* Eu sînt Ennesimo Lupus, magnat al finanțelor, al industriei, al comerțului și al producției. Președinte a douăzeci și două de trusturi, proprietar a o sută zece fabrici, a optzeci de moșii și a patruzeci de palate. Afară de asta, posed terenuri cu zăcăminte miniere și petrolifere, precum și cîteva orașe. Am o poliție proprie și o armată, de care dispun cum vreau. Sînt marele Lupus ! Acum înțelegi ?

GARIBALDI : Da, asta am priceput-o. Dar tot nu știu de ce m-ați cumpărat.

LUPUS *(ofensat)* : Asta-i bună ! Fumezi ?

GARIBALDI : Nu, mulțumesc.

LUPUS : Te-am cumpărat fiindcă ești cel mai bun centru înaintaș al zilei. Am plătit pentru tine un milion șapte sute de mii de pesos, dar la nevoie aș fi dat și o sumă de două ori mai mare. Trebuia să te am cu orice preț, și te-am achiziționat. Nu ghicești pentru ce ?

GARIBALDI : Nu.

LUPUS : Sînt colecționar. Asta e mania mea, pasiunea mea. Mă lasă rece colecțiile de scrumiere americane, de pipe turcești, de substanțe dezodorante pe bază de clorofilă și mai știu eu de ce alte lucruri. În schimb, colecționez făpturi omenești. Exemplarele cele mai bune. Tot ce e mai reușit în fiecare branșă. Nimic nu poate rezista acestui capriciu, acestei fantezii. Pavilioanele palatului pe care îl vezi, sînt, ca să zicem așa, albumele mele, vitrinele mele. Acu' în ele te afli și Tu, faimosul centru înaintaș. Nu ești mulțumit ? *(Oferindu-i o țigară.)* Fumezi ?

GARIBALDI *(refuză cu un gest)* : Asta înseamnă că toată lumea o să vină să mă privească și să mă cerceteze din toate părțile, ca pe cine știe ce jivină nemaivăzută ? Eu vreau să joc fotbal.

LUPUS : Asta-i bună ! Nu mai vorbi copilării ! N-am de gînd să te arăt nimănui. Eu sînt colecționar adevărat. Unde ai văzut dumneata colecționar să-și arate comorile ? Nu ! Plăcerea mea e mult mai subtilă. Sublim și magnific pentru mine este să mă plimb pe stradă și să-i aud pe cei din jur murmurînd : „Asta-i Lupus ! Cine ? Lupus ! Posedă cea mai bună colecție de făpturi omenești. Are în vitrinele lui o piesă unică : pe Marele Garibaldi !" Și toți să se uite la mine și să moară de invidie. Ei, mai zi că nu ești mulțumit ! Fumezi ? În clipa de față am 80.000 de muncitori care lucrează în fabricile mele. Cu toate astea, întreaga mea vanitate se concentrează într-un singur om excepțional : Aristides Garibaldi ! Un milion șapte sute de mii de pesos !

GARIBALDI : Dar eu vreau să joc fotbal !

LUPUS : Lasă gluma !... Aici ai să fii fericit. Ai să ai de toate. Mîncăruri, după voie. Băuturi alese. Cărți, reviste, radio, televiziune. Tot ce-ți dorește inima. Prieteni... societate...

GARIBALDI *(înviorîndu-se)* : Dar la club... ? La „Nahuel"... pot să mă duc ? S-o văd pe mătușa Dominga ?

LUPUS *(scărpinîndu-și bărbia)* : Păi... pentru asta ar trebui să ieși. Vezi, aici e greutatea. Palatul are ziduri... sentinele... personal de pază. Nimeni n-are voie să iasă. Aici înăuntru o să ai de toate... *(Pauză.)* Va trebui să te lipsești de clubul tău și de mătușa Dominga.

GARIBALDI : Cu alte cuvinte... sînt prizonier. M-ați sechestrat, care va să zică.

LUPUS : Sechestrat ?... Prizonier ?... Ce vorbe sînt astea ? Plătesc pentru tine un milion șapte sute de mii de pesos. Te aduc în palatul meu, îți ofer toate plăcerile posibile, tovărășia celor mai rare piese din colecția mea, îți declar că sînt mîndru de tine, iar tu, numai pentru că nu poți vizita un prăpădit de club și o mătușă nespălată, te socotești prizonier. *(Pauză.)* Va trebui să te adaptezi la modul nostru de viață. *(Se îndreaptă spre ieșire.)* Ei, acum te las singur. Instalează-te cît mai comod. *(Îi oferă o țigară.)* Fumezi ?

GARIBALDI : Nu, eu vreau să plec. Vreau libertate !

LUPUS : Ce-ai spus că vrei ?

GARIBALDI : Libertate !

LUPUS *(ieșind)* : Mă rog ! Ce-ți poftește inima ! Aici ai de toate. Spune lacheului să te servească. *(Iese. Garibaldi rămîne la locul lui. Se așază, aprinde o țigară și o fumează trăgînd fumul adînc în piept. Lumina descrește.)*

VAGABONDUL : Cacho Garibaldi se simțea prins într-o mreajă drăcească, al cărei mecanism nu-l cunoștea. Se gîndea la clubul lui, la locurile unde își petrecuse viața, la prieteni, la mătușa, la mulțimea care umplea stadioanele. Zile în șir a stat într-un fel de toropeală care-i paraliza pînă și voința de a trăi. În realitate, afară de celelalte piese din colecție, nu putea comunica cu nimeni. Majordomii, lacheii și pajii păreau surdomuți. O bucată de vreme a rămas în apartamentul lui. Apoi, plictiseala și nevoia de a face ceva l-au determinat să se plimbe prin salonul în care se întruneau tovarășii lui de captivitate. *(Garibaldi se scoală în picioare și începe să se plimbe încoace și încolo. Pe una din uși intră Hamlet, pășind încet și monologînd cu un aer absent. Garibaldi îl privește cu o oarecare frică și rămîne în expectativă.)*

HAMLET *(mergînd)* : Destin. Subtil paradox. Înțelegerea omenească se irosește zadarnic fără a-i da de rost. E oare destinul săgeții să ajungă la țintă ? Atunci, ținta e moartea săgeții. Să meditezi. Să ții treaz impulsul vital. Să amîi cît mai mult moartea. Viața e o anticameră a destinului. Un zbucium ciudat care își pierde sensul cînd se împlinește pe sine însuși. A trăi înseamnă a medita. A medita înseamnă a amîna, a rămîne în nedefinit, a pluti în văzduh în zborul unei săgeți trimise în gol. *(Pauză.)* Să meditām deci. Să veghem asupra propriei noastre făpturi. Să fim noi înșine străjeri ai acestei grămezi de carne palpitîndă, a cărei odihnă o vrem și n-o vrem în același timp. *(Se uită mirat la Garibaldi.)* A, străinul nostru. *(Către Garibaldi)* Ești onest ?

GARIBALDI : Cum ?

HAMLET : Iartă-mă. Nu trebuia să-ți pun asemenea întrebare. Trăim vremuri mult prea ciudate pentru ca onestitatea să poată fi întîlnită pe toate drumurile. S-ar fi cuvenit să te întreb altceva, mai potrivit cu lumea în care trăim. *(Îl întreabă cu malițiozitate)* Ești abil ?

GARIBALDI : Păi... la fotbal, da. Sînt destul de abil.

HAMLET : Fotbal ? Ciudat cuvînt ! Urechilor mele le sună ca un nume străin al cărui sens nu-l deslușesc. Desigur, nu e cuvînt danez. Ce înseamnă fotbal ?

GARIBALDI *(uimit)* : Cum ? Dumneata nu știi ce e aceea fotbal ?

HAMLET *(mînios)* : Da' tu știi ce e acela Hebennon ? Sînt sigur că nu știi. Ai văzut ? Eu nu știu ce este fotbalul, iar în ce privește Hebennonul, am eu însumi îndoieli. Să presupunem că ar fi o otravă care figurează în scena a cincea din actul întîi al istoriei mele. Numai că termenul Hebennon apare doar în cele două ediții *in folio*. Ediția *in quarto* îi spune Hebona. Pas de mai înțelege ceva ! Cei mai mulți sînt de părere că ar trebui să-i spună Hembame, care înseamnă „mătrăgună", deși comentatori ca Onions presupun că numele adevărat ar fi Hebon, întemeindu-și părerea pe opera lui Marlowe, în timp ce revista „Modern Language Review" — numărul din iulie 1920 — susține că denumirea corectă ar fi *Guayacum* sau *Lignum vitae*. Așa încît, vezi dumneata. Fiecare cu ignoranța lui. În felul acesta, oamenii pot trăi laolaltă și se pot respecta reciproc. Și acum explică-mi, străine, ce este fotbalul.

GARIBALDI : Păi, fotbalul este un joc. Constă în a alerga cu o minge și a o băga într-un fel de poartă, apărată de adversari. Joacă unsprezece contra unsprezece.

HAMLET *(gînditor)*: Mda... înțeleg... și... tu făceai asta?

GARIBALDI: Da; mereu. E specialitatea mea.

HAMLET: Cred că am priceput. Și... pentru ce-o făceai?

GARIBALDI *(nedumerit)*: Păi... pentru nimic. E un sport. Publicului îi place. E sportul cel mai popular. Sute de mii de oameni sînt nebuni după el.

HAMLET: Dacă tu spui că oamenilor le place, înseamnă că vremurile s-au schimbat mult. Eu aș putea concepe un turnir sau un alt joc, dar numai ca antrenament pentru luptă. Pe cînd tu spui că joci numai așa, de dragul jocului. Și că asta se cheamă sport. Așadar, tu treci mereu la acțiune fără să urmărești vreun scop. *(Rîde.)* Știi că tu ești anti-Hamlet?

GARIBALDI: Dacă zici dumneata...

HAMLET: Asta este. Acțiunea inutilă. Odată și odată va veni Fortimbras, care te va înțelege. Va sosi momentul acțiunii. Dar atunci, Hamlet nu va mai exista. Atunci, îndoielile lui vor fi luat sfîrșit. Hamlet va fi umbra care a răzbunat o altă umbră. Eu îmi voi omorî unchiul numai atunci cînd propria mea moarte va fi fost decretată în otrava lui Laertes. Cînd voi ști să-mi împlinesc destinul, atunci voi muri. Mă voi realiza pe mine însumi. Voi fi. *(Pauză.)* Aceasta e încă o interpretare a cazului meu. Nu te gîndi la ea. Așadar... unsprezece contra unsprezece? Și sutele de mii de oameni ce fac?

GARIBALDI: Privesc...

HAMLET: Ce mai sport popular!

GARIBALDI: Iartă-mă, te rog. Dar dumneata mi-ai fost prezentat ca o culme a artei. Dumneata joci undeva pe scenă?

HAMLET: Are multe înțelesuri această întrebare a ta. Eu nu joc. Amîn, amîn mereu, meditez, despic firul în patru. Sînt o săgeată trimisă din arc spre o țintă. Destinul meu e acțiunea, dar numai la capătul traiectoriei. Deocamdată, totul nu e decît amînare. *(Scoate spada din teacă.)* Închipuie-ți de pildă, că eu am fost creat pentru a-ți da moartea cu această spadă. *(Se îndreaptă spre Garibaldi cu spada întinsă.)* Închipuie-ți că viața mea n-ar avea alt rost decît aceasta. *(Garibaldi bate în retragere.)* Odată împlinit destinul meu, restul va deveni inutil și vrednic de dispreț. Pînă atunci... *(Simulează o lovitură în gol.)* Meditez, mă îndoiesc, șovăi, amîn... *(Îl înghesuie într-un colț și îi pune spada în piept.)* Moartea ta va fi și a mea. Două spectre laolaltă, pentru a da satisfacție altui spectru, mai mare, care voiește astfel. *(Simulează o lovitură puternică.)* E destinul! E rezolvarea paradoxului! E...

GARIBALDI: Aaaaa! *(Hamlet bagă spada în teacă și rîde în hohote.)*

HAMLET: Nu te alarma. Urăsc acțiunea. Eu exist numai în măsura în care pot prelungi acest prezent meditativ. Înțelegi? *(Iese, încrucișîndu-se cu Profesorul și cu Nora, care intră alergînd.)*

PROFESORUL: Ce s-a-ntîmplat aici?

NORA: V-ați luat la bătaie?

GARIBALDI: Cine e nebunul ăsta?

PROFESORUL: Nu e nebun. Știe perfect de bine ce face.

GARIBALDI: Păi, m-a atacat cu o spadă.

PROFESORUL: O fi vreo neînțelegere la mijloc. Dumneata nu l-ai citit pe Shakespeare?

GARIBALDI *(nedumerit)*: Și, pentru asta a vrut să mă omoare?

PROFESORUL: Nu, omul lui Dumnezeu! E un simplu mijloc. Asta face parte din personalitatea lui Hamlet.

GARIBALDI: Da' în definitiv, cine e dînsul?

HAMLET *(din culise)*: Hamlet, prin grația lui Dumnezeu, și orfan prin aceea a propriului meu unchi!

NORA: Este și el un exemplar din colecție, ca noi. Dînsul era actor. Făcea parte dintr-o trupă ambulantă. Totuși, se pare că era un bun interpret al lui Shakespeare. Senor Lupus l-a văzut jucînd într-o seară, cînd trupa lui se afla aici în oraș, și a fost cuprins de entuziasm. În schimbul sumei de două sute de mii de pesos, achitați în numerar, impresarul i l-a cedat pe Hamlet cu costum cu tot, cu spadă și craniu. De atunci face parte din colecție. Și el a venit aici ambalat într-o ladă. Înțelegi?

GARIBALDI: Da. Parcă încep să mă mai dumiresc. Chiar dacă toate astea mi se par ciudate, nespus de ciudate!... Nu pricep totuși de ce a trebuit să-și joace rolul cu mine.

O fi el actor, dar aici nu sîntem la teatru.

PROFESORUL : Ai dreptate. Nu sîntem la teatru.

NORA *(zîmbind)* : Îmi dau seama ce trăsniți trebuie să-ți părem. Dar ai să te obișnuiești curînd. Fapt e că senor Lupus l-a cumpărat pe *Hamlet*. N-a cumpărat un actor, nici un om în carne și oase. A cumpărat pur și simplu un personaj. Și acum, toată ziua trebuie să-l facă pe Hamlet. Să trăiască, să respire, să acționeze, să mănînce, să doarmă întocmai așa cum o făcea clasicul prinț al Danemarcii.

GARIBALDI *(după o pauză, cu oarecare sfială)* : Și dumneavoastră ?...

NORA : Ne aflăm cu toții aici dintr-un motiv asemănător. Eu am fost...

PROFESORUL : ...Nora a fost cea mai strălucită elevă a celebrei Tomanova. La optsprezece ani era prima balerină a Teatrului „Coliseu". Impresarul i-a asigurat picioarele pentru două milioane de pesos. Închipuie-ți, optsprezece ani ! Un viitor strălucit !

GARIBALDI : Și ce s-a-ntîmplat pe urmă ?

NORA : Nimic. La o repetiție am dat cu piciorul într-un cui și m-am ales cu o zgîrietură la genunchi. Un fleac. A trecut de la sine. Numai că impresarul stătea prost cu finanțele. Avea nevoie de bani. Atunci, i-a venit în minte să reclame prima de asigurare. La început, societatea nici n-a vrut să audă. Dar cum impresarul insista, a apărut deodată senor Lupus, care e președintele trustului de asigurări, și a plătit cele două milioane. Dar a pretins în schimb ca picioarele să-i fie aduse acasă. *(Zîmbește.)* Iar împreună cu ele, m-au adus și pe mine.

GARIBALDI *(privind-o)* : Și de-atunci nu mai dansezi ?

NORA : Ba da, uneori dansez. De una singură. Așa ca să nu mă vadă nimeni. Senor Lupus nu mă lasă. Zice că m-aș putea răni cu adevărat. Afară de asta, e de părere că baletul deformează pulpele. Îmi permite doar să fac cîțiva pași cînd vine vreun vizitator mai distins.

GARIBALDI *(înseninîndu-se)* : Care va să zică, vin și vizitatori ?

NORA : Numai turiști.

GARIBALDI *(puțin decepționat, căci se gîndise la prietenii lui)* : Uite, domnule ! Și a plătit două milioane de pesos pentru picioarele dumitale ? Asta-i o avere !

NORA *(cu cochetărie)* : Nu cumva ești gelos că a dat mai mult pe ale mele decît pe ale dumitale ?

GARIBALDI : Nu-i vorba de asta. Dar gîndește-te singură ! Un milion șapte sute de mii, numai ca să nu mă lase să joc. Două milioane, ca să nu te lase pe dumneata să dansezi. Curios fel de a-ți cheltui banii.

PROFESORUL : Cît privește banii, nu-i duce dumneata grijă ; are destui. Afară de asta, nu totdeauna plătește atîta. Bunăoară, pentru King-Kong a dat numai trei sute de pesos.

GARIBALDI : Numai ? Și ce era el ? Artist de circ ?

NORA : Nu chiar artist. Lucra ca om-maimuță. Pe vremea aceea era mult mai păros. Cînd circul a dat faliment, figura în inventar ca maimuță dresată. Lupus l-a cumpărat și l-a adus aici. Cum să-ți spun... privit mai de aproape, seamănă mai curînd a om. Dar prea siguri nu sîntem...

GARIBALDI : Da, acum am înțeles. *(Către Profesor)* Și dumneavoastră ? Trebuie să fiți și dumneavoastră vreun personaj celebru. Nu-i așa ?

PROFESORUL : Nu. Eu sînt doar un modest om de știință. M-am ocupat de unele probleme care, pe urmă, au devenit foarte la modă. Îmi vedeam în tihnă de studiile mele, pînă cînd într-o bună zi au început să mă chinuiască niște îngrozitoare arsuri la stomac. La un moment dat credeam că mă prăpădesc. Singurul lucru care îmi calma durerile era un preparat de bismut, foarte greu de găsit pe piață. Domnul Lupus a vrut să mă cumpere, și cum eu am refuzat, dînsul a acaparat tot bismutul din oraș. Nu mi-a rămas decît să intru și eu în colecție. *(Cu amărăciune.)* Uite-te în catalog. Acolo e scris : „Profesor Walter Egon Udo Hanns von Westerhausen, fizico-matematician. Știe să facă bombe atomice."

GARIBALDI : Cum ? Dumneavoastră știți să faceți bombe atomice ?

PROFESORUL : Nu. Eu cunosc doar formulele și ecuațiile. Pentru laborator n-am fost bun niciodată, fiindcă sînt nițel distrat. Deși, bineînțeles... ca să-mi mai treacă de urît, îmi mai fac și eu cîte o jucărie, la mine în apartament. Nimic serios. *(Scoate din buzunar un fel de ou.)* Uite, de pildă, asta e o bombiță cu nitropentat cirenaic de telenene, o descoperire a mea. Dacă o ții expusă o jumătate de oră la temperatura camerei, explodează cu o forță capabilă să arunce în aer un oraș întreg. Trebuie păstrată numai în răcitor, la o temperatură de patru grade sub zero.

GARIBALDI : Păi atunci, cum o țineți așa... ?

PROFESORUL : Vai de mine ! Ai dreptate ! Tocmai o aveam în mînă cînd ai strigat dumneata și *(dă să iasă)* dați-mi voie ! *(Iese în fugă.)*

NORA *(rîzînd)* : Nu te alarma. Profesorul e mult prea distrat. Sînt sigură că bomba e goală, iar el o crede plină. Totuși, într-o bună zi s-ar putea întîmpla ceva... *(Pauză.)* Probabil că în ochii dumitale noi toți îți părem nebuni. Nu ?

GARIBALDI : Nu, n-aș putea spune asta, domnișoară. Numai că...

NORA : Cam ciudați...

GARIBALDI : Nici asta. Numai că nu izbutesc să vă înțeleg, fiindcă eu n-am avut niciodată de-a face cu artiști ca dumneavoastră sau ca domnul Hamlet. Nici cu savanți ca domnul Profesor. Și nici măcar cu maimuțe... Ceea ce mă uimește este supunerea asta, resemnarea asta, cu care dumneavoastră acceptați să trăiți aici, între aceste ziduri. Fără să ieșiți vreodată. Fără să vedeți oameni... Ca niște pușcăriași.

NORA : Hamlet spunea acum cîteva zile, filozofînd, cum face el totdeauna : „E un atribut al celor puternici să pună stăpînire pe artă și știință și să le aducă în palatele lor. Cînd geniul nu înflorește singur la curte, trebuie adus de aiurea, din țări îndepărtate, ca o marfă, ca un articol de consum pentru spirit.“ *(Pauză.)* Noi... nu putem face nimic. Eu una n-aș ști unde să mă duc. N-am familie, n-am bani. E drept că dacă stăm să judecăm puțin, o fată ca mine nu prea are ce face aici. *(Pauză.)* Eu îmi visasem o altfel de viață. Plină de fantezie, de lumină, de muzică. Aveam drept la toate acestea. Și la dragoste. Iar aici stau singură. Nici Hamlet, nici King-Kong nu mă pot ajuta. Cît despre Profesor... uneori îmi vine să-l rog să-mi facă o bombă ceva mai mare și... *(Pauză.)* Și dumitale o să-ți fie dor de multe aici... Ai să ajungi la fel de ciudat...

GARIBALDI *(cu încăpățînare)* : Nu ! Eu n-am să mă pot obișnui niciodată. Eu am să fug de aici. M-am și gîndit la asta. Sînt un om liber, vreau să-mi trăiesc viața, să fiu printre ai mei, să joc fotbal. Pușcăria asta nu-i pentru mine. Mă aflu aici de puțină vreme, dar am și început să simt că mă înăbuș.

NORA : Senor Lupus e foarte puternic. Are paznici peste tot. Zidurile sînt groase... Cu zăbrele la ferestre... Și totuși, te înțeleg atît de bine ! *(Cu tandrețe.)* Nu te superi dacă îți spun ceva ?

GARIBALDI : Spune, domnișoară.

NORA : Îmi pari ca un canar închis într-o colivie. *(Intră Hamlet, urmat de King-Kong. Hamlet pășește gînditor, iar King-Kong, în spatele lui, îl imită. Hamlet se întoarce, vizibil supărat, către King-Kong, care îi zîmbește. Intră un paj, întrerupîndu-i.)*

PAJUL : Domnișoara Nora Rodrigova și Hamlet, prinț al Danemarcii, să se prezinte în sala de exhibiție, pentru a fi arătați unui grup de turiști, care vizitează palatul.

HAMLET : Martori ! La ce bun ? Oare faptele mîrșave se săvîrșesc cu martori ? Nu, ele se fac în taină. Există oare martori și pentru intențiile noastre ? Nu, nu există. Și totuși intențiile păstrează o aparență materială. *(Către Nora)* Vino, micuța mea. Mergem să ne arătăm coaja și să ne ascundem miezul.

NORA *(netezindu-și părul)* : Sînt puțin nervoasă. *(Către Garibaldi)* Iartă-mă o clipă. Ăsta e singurul meu public. Totdeauna am trac. *(Se îndreaptă spre ieșire.)*

HAMLET *(luînd-o de mînă)* : Ofelia era ca tine. Și am trimis-o la mănăstire. *(Ies amîndoi.)*

GARIBALDI *(privește în urma lor. Apoi își îndreaptă ochii spre King-Kong, care surîde prostește)* : Ai rămas numai tu, mă. *(Se apropie de el.)* Tu te simți bine aici ? *(Pauză.)* Nu ți-ar plăcea mai mult un palmier în aer liber ? Și o maimuță ?... *(Pauză.)* Tu ai putea să mă scoți de aici. Pe sus, prin copaci ! Ca Tarzan ! Din cracă în cracă, ținîndu-mă la subsuoară, ca pe un pachet. *(Pauză.)* Pricepi tu ce-i asta ? Să fii liber... Eu vreau să ies în stradă, să-i văd iar pe băieții de la club. Pe mătușa mea Dominga... Dacă tu ai vrea... *(Îl privește cu înțeles, King-Kong răspunde printr-o licărire în ochi și un surîs care îi înseninează fața. Apoi, brusc, devine serios și trist. Lasă ochii în pămînt, fixînd cu privirea un punct de pe podea. Poate că e amintirea celor cîtorva încercări de fugă pe care le făcuse el, aruncîndu-se cu toată puterea în zăbrelele groase de la ferestre. Deodată, se ridică și se repede spre ieșire, neputincios, dînd semne de furie.)* Nu ? Nu vrei să mă scoți pe sus, din pom în pom ? *(Garibaldi privește spre locul pe unde a ieșit King-Kong, apoi se lasă încet pe un taburet, cu capul în palme. Lumina descrește. Un singur fascicul îi luminează capul. Începe să se audă un cor surd și absent, ca dintr-o altă lume.)*

CORUL (scandînd) : Ga-ri-bal-di ! Ga-ri-bal-di ! Ga-ri-bal-di ! Ga-ri-bal-di ! *(Într-un colț al scenei se luminează o tribună plină de oameni. Toți scandează.)* Ga-ri-bal-di ! Ga-ri-bal-di ! Ga-ri-bal-di ! Ga-ri-bal-di ! Ga-ri-bal-di !

UNUL : Pasează !

ALTUL : Trage !

ALTUL : Șut !

ALTUL : Arbitru', la școală !

ALTUL : Nu vezi că-i faul, chiorule ?

ALTUL : Ce faul ? Asta-i cotonogeală !

VÎNZĂTORUL I *(traversînd scena)* : Limonadă rece !

VÎNZĂTORUL II *(traversînd scena în sens invers)* : Doi bani bucata ! Doi bani bucata ! Poftiți, domnilor. Poftiți, că se termină ! *(Strigăte. In timp ce corul mai continuă să scandeze :* Ga-ri-bal-di !, *lumina se stinge. Apoi, brusc, se face liniște. Într-o perspectivă îndepărtată, apare mătușa Dominga cu o ceașcă de ceai în mînă.)*

DOMINGA : Cacho ! Te văd trist, puiule ! Ce-ai pățit ? Nu vrei să-i spui mătușii tale Dominga ? Bea, dragul maichii. Bea un ceai. *(Îi întinde ceașca, însă lumina se stinge. Într-o altă parte a scenei, o rază învăluie în lumină o colivie și un canar, care începe să cînte. Apoi, lumina se stinge și canarul tace, în timp ce se aud acordurile unui tango. O pereche traversează scena dansînd. Apare un băiat cu o minge în mînă.)*

BĂIATUL : Al douăzeci și cincilea minut de joc ! Rivera înaintează ! Trage ! Portarul face un plonjon de toată frumusețea. Degajează ! Mingea ajunge la Garibaldi. Garibaldi înaintează. Trage puternic !... *(Deodată, îl observă pe Garibaldi.)* Cacho ! Ce faci aici ? De ce ești trist ? Nu mai joci duminicile ? De ce ? Prostule ! Era așa de frumos cînd te vedeam jucînd la „Nahuel“. Îți amintești, Cacho, cînd jucai la „Nahuel“ ? *(Se îndreaptă spre ieșire.)* N-ai să mai joci ? Ce păcat ! *(Se îndreaptă încet spre ieșire, cu mingea în mînă. Înainte de a ieși, se întoarce.)* Cacho ! *(Iese, în timp ce intră Nora, rotindu-se în ritmul unui vals clasic. Îl înconjoară deodată pe Garibaldi, apoi dispare. Intră grăbit Profesorul, ținînd în mînă o bombă cu fitilul aprins. O pune în mîinile lui Garibaldi.)*

PROFESORUL : Ești bun să ții tu asta o clipă ? E un mic preparat de fenilizopropilbutaratricen parenoic de benzol. *(Rîde)* Foarte exploziv ! *(Îi ia bomba din mînă.)* Nu-ți fie teamă ! Explodează numai în prezența urii ! *(Iese grăbit, încrucișîndu-se cu imaginea lui Hamlet, care este luminată dintr-o parte.)*

HAMLET : Știi tu ce-i acela „Ofsaid“ ? Sînt sigur că habar n-ai. Revista „Caras y Caretas“ — numărul din iulie 1920 — scria că... *(Imaginea lui se șterge, iar pe întuneric se aude cîntecul canarului. Din fundul scenei avansează un portărel.)*

PORTĂRELUL : Vîndut ! Adjudecat ! Pronunțat și investit în ședință publică ! Dacă în termen de patruzeci și opt de ore pîrîtul „Nahuel Athletic Club“... Cu respectarea tuturor formelor prevăzute de lege !... Eu țin cu echipa „Nahuel Club“. Afară, ticălosule ! *(Face un salt și iese ca și cum ar fi primit o lovitură de picior în spate. Intră Licitatorul.)*

LICITATORUL : Unu cincizeci, domnilor ! Unu cincizeci ! Doi ! Doi pesos ! Priviți, domnilor, ce frumusețe ! Ce dinți ! Ce inimă ! O inimă unică ! Conține nitropentat cirenaic de telenene ! Doi pesos ! Trei pesos ! Trei pesos kilogramul... *(Iese, licitînd mai departe, pînă cînd i se stinge vocea în culise. Intră Lupus, îmbrăcat în costum de patron de circ, cu joben pe cap. Pocnește din bici.)*

LUPUS : Ale ! Hop ! Și acum, doamnelor turiste, veniți să vedeți marele, marele fenomen, pe maestrul golului ! *(Intră patru turiste străine,* *care dau ocol lui Garibaldi în ritmul unei muzici de cutiuță, murmurînd și suspinînd entuziasmate.)*

O TURISTĂ *(pronunțat accent englez)*: Cît vreți pentru „lui" ?

LUPUS *(pocnind din bici)*: Ale! *(Turistele, înșirate una după alta, părăsesc scena suspinînd.)* Să mergem! Am să vă arăt acum cei doi șoferi de taxi, aduși foarte recent din Spania. Ceva nemaipomenit! *(Ies în pocnete de bici.)*

DOMINGA *(dintr-o altă perspectivă, strigîndu-l pe Garibaldi)*: Cacho! Cacho! *(Urmează un vîrtej drăcesc de crîmpeie de cor, fluierături de arbitru, zarvă de stadion, pocnete de bici, diferite muzici. Toate, laolaltă, pe întuneric. Garibaldi scoate un puternic hohot de plîns, care parcă mătură zgomotele și întunericul. Se face liniște. Lumina revine la normal. Intră Nora.)*

NORA *(apropiindu-se, foarte mirată, cu multă tandrețe)*: Cacho! Ce-i cu dumneata? Plîngi?...

— CORTINA —

ACTUL III

Același decor ca în scena precedentă. La începutul actului apare Vagabondul în fața cortinei. Răsfoiește grăbit caietul. Apoi se adresează publicului.

VAGABONDUL: Unde ne-am oprit? *(Răsfoiește.)* Ah, da! Să mergem mai departe! *(Cortina se ridică și pe scenă intră Hamlet, plimbîndu-se gînditor. În spatele lui, cu o minge în mînă și imitîndu-i pașii, foarte amuzat, vine King-Kong. Hamlet continuă să se plimbe, ca și cînd nu l-ar fi observat. Apoi, se așază comod pe tron. King-Kong, imitîndu-l foarte amuzat, se așază pe dușumea. Hamlet îi aruncă o privire plină de reproș și condescendență ironică. Apoi, îi face semn să se apropie puțin. King-Kong se apropie, fără a se ridica de jos. Hamlet îl privește.)*

HAMLET *(lui King-Kong și către sine însuși)*:

To be, or not to be: That is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleap;
No more; and, by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream:... [1]

(Îl privește batjocoritor pe King-Kong, cu o expresie de infinită compătimire. Apoi, se ridică și se îndreaptă spre culise. Deodată, se oprește.) Alții... îți oferă libertatea. Pe cînd eu, nu te rog decît să mă înțelegi...! *(Iese. King-Kong rămîne, buimac, la locul lui. Intră Garibaldi, King-Kong se uită la el și saltă mingea în mîini. Garibaldi îi face semn să-i arunce mingea. King-Kong i-o aruncă. Garibaldi, foarte mulțumit, i-o aruncă înapoi și așteaptă ca jocul să continue. Dar King-Kong prinde mingea și iese. Garibaldi rămîne cu mîinile întinse. Apoi, face un gest lent de neputință și resemnare și se așază îngîndurat, fixînd cu ochii un punct de pe podea. Nora, în vîrful picioarelor, se apropie de el pe la spate și îi pune o mînă pe umăr.)*

---

[1] A fi sau nu a fi, iată întrebarea: este mai vrednic să suferi în inima ta loviturile și săgețile soartei vrăjmașe, sau să te înarmezi împotriva unei mări de suferințe, și înfruntîndu-le, să le curmi? A muri, a dormi, doar atît, și să știi că printr-un somn pui capăt chinurilor inimii și miilor de patimi pe care le moștenește carnea. E o încheiere ce-am putea s-o dorim din adîncuri. A muri, a dormi; a dormi, a visa poate.

(Trad.: Maria Banuș și Vera Călin)

NORA : Gînduri negre, Cacho ?

GARIBALDI : Știu eu ? Nu-ți face sînge rău pentru mine ! Eu n-am să pot rămîne aici.

NORA : Te înțeleg, Cacho...

GARIBALDI : Ba nu. Dumneata te-ai resemnat. Mi-ai spus-o singură. Dumitale nu-ți pasă cînd se uită lumea la dumneata ca la urs.

NORA : O, să nu crezi asta, Cacho. Cînd m-am dus în sala de exhibiții, eram gata să izbucnesc în plîns. Dumneata ai trezit în mine un spirit de răzvrătire, care nu mă mai părăsește. Poate, fiindcă ești puternic. *(Pauză.)* Pînă nu de mult nici prin gînd nu-mi trecea să plec de-aici. Singura mea grijă era să am un acoperiș și un blid de mîncare.

GARIBALDI : Și acum ?

NORA : Acum asta nu mă mai interesează. Nu știu cum... dar parcă n-ar mai fi pentru mine lucrul cel mai important.

GARIBALDI *(izbucnind)* : Vino cu mine ! Să fugim împreună !

NORA *(mișcată, trădînd o stranie uimire)* : Să fugim ? Noi ? O ! Asta-i nebunie ! Cum o să ieșim de-aici ?

GARIBALDI : Am să caut eu mijlocul. Și îți jur că din clipa asta n-o să mă mai gîndesc la altceva. Am răbdat destul. Pînă și cele mai mici amintiri m-au făcut să sufăr. În aceste zile am învățat de la viață mai mult decît în toții anii pe care i-am trăit pînă acum. Și am învățat că viața are rost numai atunci cînd e liberă. *(Pauză.)* Trebuie să ne pregătim fuga, domnișoară Nora. *(Se apropie de ea.)*

NORA : Dar palatul ăsta e o fortăreață !

GARIBALDI : Am s-o dărîm !

NORA *(entuziasmată)* : Da, Cacho. Ai s-o dărîmi. Ești puternic ! *(Pauză.)* Pe urmă, va trebui să ne gîndim unde ne-am putea ascunde.

GARIBALDI : Eu stau cu mătușa mea. Ea o să ne dea adăpost.

NORA : Aici ? În oraș ? O să ne găsească !

GARIBALDI : N-are importanță unde. O să fugim undeva departe, într-un sat uitat de lume. *(Pauză.)* Mergem împreună, Nora.

NORA : Asta e un vis, Cacho ! Și ce-o să facem noi doi, singuri, fără prieteni, într-un sat pierdut cine știe unde ?

GARIBALDI : Eu pot să muncesc. Pot să fiu antrenor, sau maseur.

NORA : Iar eu aș putea da lecții acasă. Să avem o căsuță mică-mică. O colibă din trunchiuri de copaci. Cu mobilă puțină : o sobă, un patefon. Mai punem un covor și un fotoliu în care să se odihnească Cacho, lîngă foc, cînd vine el de la muncă. Eu am să dansez numai pentru dînsul.

GARIBALDI : Și să fim liberi !

NORA : Și fericiți !

GARIBALDI : Amîndoi ! *(Pauză. Se prind de mîini, fericiți că și-au dat seamă de dragostea lor.)* Nora !

NORA *(apropiindu-se)* : Cacho ! Asta înseamnă că...

GARIBALDI *(îmbrățișînd-o)* : Da... *(Dau să se sărute, cînd o explozie puternică se aude din culise. Cei doi se îndepărtează unul de celălalt. Intră Profesorul, cu fața neagră de funingine, cu hainele ferfeniță, cu părul vîlvoi. Dintr-un buzunar al hainei iese fum.)*

PROFESORUL : N-ați văzut cumva ochelarii mei ?

GARIBALDI : Ce s-a întîmplat, domnule Profesor ?

PROFESORUL : Păi, stăteam pe întuneric, la mine în odaie, și m-am apucat să-mi caut ochelarii. Ca să-i găsesc mai ușor, am aprins un chibrit și l-am apropiat de fitilul unei lămpițe cu gaz. Cînd colo, se pare că acela nu era fitilul de lampă. A zburat în aer un perete întreg ! *(Își găsește ochelarii în haină.)* A, uite-i aici ! Acum mă duc să văd mai bine ce s-a întîmplat. *(Iese. Intră Hamlet.)*

HAMLET : Și surlele să dea de veste trîmbițelor ; trîmbițele, tunarului plecat în depărtări ; tunul, cerurilor, iar cerurile, pămîntului. *(Pauză.)* Zvîrcoliri grele zguduie lumea în aste vremuri. Fortărețele zboară în aer, se prăbușesc castele. Numai răul și viclenia mai dăinuiesc, sprijinite în coloane subtile, de impalpabilă marmură. *(Către Garibaldi)* Că veni vorba, gladiatorule, cred că am văzut și eu ceva din faimosul tău fotbal.

GARIBALDI : Ai văzut pe cineva jucînd fotbal ? Unde ?

HAMLET : Pe stradă. Bănuiesc că era fotbalul acela pe care mi l-ai descris tu...

NORA : Dar dumneavoastră n-ați putea vedea strada, Alteță. Din pavilionul acesta, strada nu se zărește deloc. Nu există nici ferestre, nici balcoane.

HAMLET : Dar există un perete întreg dărîmat de mașina drăcească a preaînvățatului nostru alchimist și necromant. *(Se îndreaptă spre ieșire.)* Alchimia explozivă, în adevăr, tare neplăcută... *(Iese.)*

GARIBALDI *(apropiindu-se în fugă de Nora)* : Strada ! Ai auzit, Nora ?

NORA : Pe acolo o să fugim, Cacho. Visul nostru e aproape !

GARIBALDI *(o îmbrățișează)* : Și eu îți jur că o să fim fericiți.

NORA *(ca prin somn)* : În noaptea asta...

GARIBALDI : cînd toată lumea o să doarmă...

NORA : tiptil, tiptil, tu și cu mine...

GARIBALDI : o să fugim. *(Intră Lupus și aplaudă.)*

LUPUS : Bravo ! Bravissimo ! Bis ! Bis !...

NORA *(speriată)* : Senor Lupus, noi... *(Garibaldi îl privește cu o expresie oarecum provocatoare.)*

LUPUS : O, nu-mi displace ! Dimpotrivă ! Închipuiți-vă ! Formidabil ! Un nemaipomenit noroc ! Balerina și centrul înaintaș contopiți într-un exemplar unic ! Ce fericire-mi aduceți ! O să vină fotografii de la toate revistele. Și televiziunea. Am să difuzez știrea în întreaga lume. Un eveniment unic. Balerina și centrul înaintaș ! O să trebuiască să facem unele schimbări în catalog. Ei haide ! Îmbrățișați-vă.

GARIBALDI : Asta nu. Asta ne aparține numai nouă.

NORA : De ce nu ? *(Încet, către Garibaldi)* În noaptea asta, fugim. Nu uita.

GARIBALDI : Cum ziceți dumneavoastră, senor Lupus. *(Se îmbrățișează.)*

LUPUS *(privește extaziat. Apoi stă puțin pe gînduri, scuturînd din cap)* : Stați puțin. Am o idee genială ! Sublimă ! Demnă de talentul marelui Lupus ! Ascultați aici ! *(Se instalează pe tronul lui.)* De un timp încoace, cu toate satisfacțiile pe care mi le dă colecția mea, nu mă simt mulțumit. Colecția e splendidă, unică, deși Profesorul mi-a dărîmat un perete. Dar sînt puțin cam plictisit de această sterilitate filatelică. Și atunci, iată că voi doi vă îndrăgostiți unul de altul. E firesc ca geniul lui Lupus să prindă ideea din zbor. *(Rămîne puțin în expectativă.)* O crescătorie ! Am să fac o crescătorie !

NORA *(fără să priceapă)* : O crescătorie ?

LUPUS : Exact ! O crescătorie ! O pepinieră ! Voi doi o să fiți exemplarele mele de prăsilă. Vă închipuiți ce copii o să faceți. Ce armonie de mișcări, ce linie, ce forță, ce ușurință de deplasare ! Văd de pe acum orașul plin de anunțuri luminoase. Zeci de avioane scriind numele meu pe cerul albastru. *(Scrie cu mîna în aer.)* Crescătoria Lupus ! Exemplare umane selecționate. Pur sînge. Rasă superioară prin încrucișare ultraperfecționată ! Am să obțin prețuri fabuloase pe piață.

GARIBALDI : Ascultă !

NORA *(reținîndu-l)* : Lasă-l să vorbească. În noaptea asta fugim.

GARIBALDI : E o idee foarte curioasă.

LUPUS : Demnă de mine. Profesorul o să inițieze întreaga producție de copii în tainele științei. Hamlet o să-i învețe bunele maniere, iar King-Kong educația fizică. Aripa aceasta a palatului se va transforma în crescătorie. Am să mai cumpăr și alte specimene de prăsilă : pianiști cu dactilografe, poetese cu contabili, chirurgi cu violoniste, caligrafe cu medici. Toate soiurile posibile. Profitînd de dărîmarea peretelui, am să încep imediat modificările necesare. Pe voi am să vă mut în pavilonul trei.

NORA : Să ne mutați de aici ?

LUPUS : Bineînțeles. Pavilionul acesta comunică cu strada. Asta e foarte... nesănătos. O să mergeți în centrul palatului, departe de orice posibilitate de contaminare cu aerul viciat al străzii !

NORA : Păi, să vedeți... adică, da, sigur... Ne mutăm chiar mîine.

GARIBALDI : Da, da ; mîine.

LUPUS : Mîine ? Nu. Chiar acum. Pe loc. Nu vreau să am nici un risc. Nora, tu ai să te duci prima. Ești femeie și ți se cuvine acest privilegiu. *(Apasă pe o sonerie. Intră doi lachei.)* O însoțiți pe domnișoara Rodrigova în pavilionul al treilea, să-și aleagă acolo un apartament.

GARIBALDI *(tăios)*: Nu te mişca, Nora!

LUPUS: Cum ai spus?

GARIBALDI: Nora să nu se mişte de aici!

LUPUS: Ce? Te răzvrăteşti? Tu ştii ce înseamnă aici o răzvrătire? Lachei! Puneţi mîna pe ea!

NORA *(înfricoşată)*: Nu te expune, Cacho. Oricum o să fim împreună. Mi-e frică pentru tine.

GARIBALDI: Mie nu mi-e frică.

LUPUS: Amîndoi formează acum un exemplar unic. Pedeapsa mea se va răsfrînge asupra amîndurora. Ascultă, rebelule, asta să fie prima şi ultima dată! *(Către lachei.)* Luaţi-o.

GARIBALDI *(lasă capul în jos)*: Fă ce vrei! *(Către Nora)* O să fim împreună, Nora, şi ceva o să se întîmple! *(Nora iese încet, însoţită de lachei.)*

LUPUS: Ce fel de rebeliune e asta? Aici singurul care comandă sînt eu, Lupus!

GARIBALDI *(surd)*: Nu în ce priveşte Nora.

LUPUS: De ce nu?

GARIBALDI: Fiindcă Nora-i a mea!

LUPUS: Ba-i a mea! Am cumpărat-o cu două milioane de pesos, şi fac cu ea ce vreau! *(Pauză.)* Şi cînd te gîndeşti că eram pe cale să o unesc cu tine. Cu un rebel! Păi, din voi o să iasă copii terorişti. Ce oroare! Nu, tu nu ai să faci parte din crescătoria mea. Te scot din colecţie. Ai să te duci în pavilionul patru, la clubul vegetarienilor. Acolo ai să te umfli de spanac şi ai să înveţi să te adaptezi la modul nostru de viaţă. Nici o rebeliune, afară de cele prevăzute şi controlate! *(Pauză.)* Noroc că mi-am dat seama la timp. N-ai s-o mai vezi pe Nora. Iar crescătoria, tot am s-o fac. Dar cu Nora şi cu King-Kong. Rezultatul o să fie şi mai bun! Femeia frumoasă împerecheată cu bestia! Şi cu King-Kong n-o să am nici o problemă. O să fie deajuns să i-o pun pe Nora în faţă şi să-i strig: „şo pe ea!“ *(Garibaldi înaintează spre el. Se aud vocile unei mulţimi, care scandează surd: Ga-ri-bal-di. Undeva, departe, se aude finalul delirant al unei emisiuni sportive, în care Lalo Pelliciari anunţă un gol. Garibaldi îl apucă pe Lupus de gît şi îl strînge. Cînd Lupus cade, zgomotele încetează şi se aşterne o linişte pătrunzătoare. Lumina descreşte treptat, pînă cînd se face întuneric. Locul unde stă Vagabondul se luminează.)*

VAGABONDUL: Bravo! Bravissimo! *(Pauză.)* Bun. Cam astea au fost faptele principale ale istoriei. Restul e uşor de prevăzut. Aşa se întîmplă întotdeauna: cîte un băiat simplu, luptîndu-se cu ghiarele şi cu dinţii, ia asupra lui sarcini pe care numai mulţimi întregi le-ar putea duce la bun sfîrşit. *(Intră patru detectivi, cu toate atributele clasice: pipă, lupă, costum în carouri şi pronunţat accent britanic. Parcurg scena în lung şi în lat, oprindu-se la fiecare pas şi uitîndu-se unul la altul.)*

CORUL DE DETECTIVI: Rece, rece. *(Mai merg puţin.)* Rece, călduţ, călduţ. *(Se adună într-un colţ al scenei, lîngă o ieşire.)* Fierbinte! Fierbinte! Arde! Arde! *(Îl scot pe Garibaldi afară, traversînd scena cu el.)* S-a ars, s-a ars, s-a ars!

VAGABONDUL *(foarte atent)*: Da, s-a ars! A urmat un proces inutil, la care avocaţii, procurorul şi judecătorii au croncănit ca nişte corbi în jurul lui Garibaldi.

(Intră trei judecători-corbi, îmbrăcaţi în robă neagră, cu tocă doctorală în cap. Toţi trei au pliscuri lungi.)

JUDECĂTORUL-CORB *(către Procurorul-Corb)*: Crr! Crr!

PROCURORUL-CORB *(furios)*: Crr, crr, crrcrrrcrrr, crr, crr, crr!

AVOCATUL-CORB *(rugător)*: Crr, crr, crr, crr, crr, crr, crr, crr!

JUDECĂTORUL-CORB *(către amîndoi, chemîndu-i lîngă el)*: Crrr, crr, crr! *(Se strîng tustrei laolaltă şi, agitînd pliscurile, croncănesc toţi în acelaşi timp într-un ritm din ce în ce mai accelerat.)*

VAGABONDUL *(pe fondul croncănitului lor)*: Uitaţi-vă la ei! Nu-i greu de ghicit sentinţa. Am dreptate?

CORUL CORBILOR *(oprindu-se brusc, fiecare cu degetul întins)*: Ga-ri-bal-di! Crr! *(Ies fîlfîind din aripi. O pană neagră poate să cadă din tavan, plutind uşor prin aer.)*

VAGABONDUL: Şi de-aici, la puşcărie! *(Încet-încet se aprind luminile din piaţă; ferestruica din zidul închisorii se luminează şi revine întregul decor din actul I. Se aude vocea Gardianului.)*

GARDIANUL *(din culise)*: Toate locurile sînt ocupate, senor. Doriţi un program? *(Intră în scenă și îl zărește pe Vagabond.)* Cum, dumneata mai ești pe-aici?

VAGABONDUL: Da, domnule Gardian. Trebuie să-l văd negreșit pe omul acela.

GARDIANUL: Mi s-a dat ordin să nu te las astăzi în piață.

VAGABONDUL: Totuși, eu trebuie să-l văd.

GARDIANUL: Îl cunoști, cumva?

VAGABONDUL: Da, domnule Gardian. Îl cunosc ca pe unul dintre cei mai buni prieteni ai mei.

GARDIANUL *(curios)*: Cum așa? Nimeni nu știe nimic. S-a anunțat doar atît: că urmează să fie spînzurat un om. Dumneata știi cine e?

VAGABONDUL: Exact ceea ce ai spus dumneata!

GARDIANUL: Păi, ce-am spus?

VAGABONDUL: Că e un om! *(Se aude o voce din culise.)*

O VOCE: Domnule Gardian! *(Gardianul se îndreaptă spre ieșire.)*

GARDIANUL *(către Vagabond)*: Dacă vrei să rămîi aici, trage-te mai la o parte să nu te vadă. *(Îi indică un loc în culise. Ies amîndoi. Intră un om îmbrăcat în negru, cu înfățișare de cioclu. Vorbește către public cu o voce gravă, ca de pe lumea cealaltă.)*

PREZENTATORUL PROGRAMULUI: Doamnelor și domnilor! După cum e anunțat și în program, avem printre noi pe binecunoscutul industriaș, domnul Cannis, celebrul rege al frînghiilor care se confecționează în monumentalele fabrici ale firmei Cannis Company Limited, și care vor fi folosite în execuția de astăzi. Domnul Cannis e însoțit de încîntătoarea dumisale soție, doamna Mary Cannis. Veți petrece o dimineață plăcută în distinsa dumnealor societate. *(Salută și se îndreaptă spre ieșire, încrucișîndu-se cu domnul Cannis, doamna Cannis și un reprezentant al firmei, care intră grăbiți.)*

D. CANNIS *(ușor accent yankeu)*: Domnilor și doamnelor!

D-na CANNIS: Domnișoarelor!

D. CANNIS: Domnișoarelor! Nu voi spune decît puține cuvinte, pe care mi le dictează emoția momentului de față. Mă simt dator să vă atrag atenția asupra folosirii frînghiilor marca...

CORUL CELOR TREI *(cîntînd)*: Cannis Company Limited!

D. CANNIS: ...în execuțiile publice de criminali. Fabricăm, de asemenea, șnururi împletite în opt pentru plimbat cîinii...

D-NA CANNIS: ...Sfori împletite în două, pentru împachetat.

D. CANNIS: Ață specială pentru pescuit.

D-NA CANNIS: Sfori pentru înălțat zmeie.

D. CANNIS: Folosiți cu încredere frînghiile marca...

CORUL CELOR TREI *(în ritm de swing)*: Cannis, Company, Limited!!

D. CANNIS: ...După cum vă puteți convinge privind aceste mostre, ale căror prețuri le putem comunica celor interesați, de îndată ce se va termina această simpatică ceremonie. Firma noastră se consideră datoare să exprime profunda ei... *(Ezită. Se uită spre d-na Cannis.)* How do you say satisfaction?

D-NA CANNIS *(consultînd un dicționar de buzunar)*: Satisfacție.

D. CANNIS: Thank you... *(Către public)*... Profunda ei satisfacție pentru faptul de a fi atins un nivel calitativ atît de înalt, încît produsele noastre au devenit indispensabile în acțiunile de urmărire și pedepsire a delicvenților. Servim, astfel, nobila cauză a Justiției, cu o nestrămutată credință în marile valori umane, în posibilitatea de a-l face pe om mai bun, în triumful principiilor morale, al cinstei și corectitudinii. Asta am avut de spus.

D-NA CANNIS *(către soțul ei)*: Mai e mult pînă începe?

D. CANNIS: No, my darling. Îndată o să se stingă luminile și o să înceapă...! *(Cei trei își apropie capetele.)*

CORUL *(în ritm perfect de swing, cu o intonație de final)*: Cannis, Company, hu, hu, hu. *(Ies repede, zîmbind și mulțumind cu privirea în dreapta și în stînga.)*

PREZENTATORUL PROGRAMULUI: Și acum, doamnelor și domnilor, toate luminile se vor stinge, pentru ca execuția să aibă loc numai la lumina zorilor, așa cum prevede legea. *(În timp ce luminile se sting treptat, se aude un răpăit de tobe. Intră Călăul, îmbrăcat în glugă.*

După el, urmat de două sentinele, vine, pășind foarte încet, Garibaldi. Se urcă, cu mișcări lente, pe eșafod.)

CĂLĂUL *(aproape în întuneric)*: Spune cîteva cuvinte, condamnat. Așa e protocolul.

GARIBALDI *(aproape învăluit în întuneric. Deodată însă, o rază începe să-l atingă, crescînd, în plină față. Privirea i se luminează. Vorbește)*: Nu. Eu nu mor. Și asta face parte din viață. Puteți să-mi înăbușiți glasul și să-mi striviți trupul. Tot viață e și asta. Eu... sînt un om. A trebuit să sufăr mult, ca să înțeleg acest lucru. Dar acum știu că nu sînt singur. În fiecare stradă, în fiecare colțișor din acest imens oraș, pretutindeni unde există suferință și înțelegere, trăiesc oameni ca mine. Așa că, degeaba mai există lupi care vor să ne cumpere sîngele, să pună stăpînire pe fericirea, pe bucuriile oamenilor. Eu am luptat. Mi-am încercat puterile și acum sînt sigur. Asta... nu moare. *(Lumina care îl lovește în față devine intensă.)* De aici, de unde mă aflu, văd zorile. E doar o dungă de lumină, care se revarsă peste acoperișuri, colo, departe, la orizont. Dar sînt zorile! Da, zorile! Zorile pline de lumină și ciripit de păsări. Vin zorile! Mă auzi, Nora? Oriunde te-ai afla, ridică fruntea sus și scaldă-ți fața în lumină! Căci iată zorile! Zorile care vin! *(Rămîne nemișcat, umplîndu-se de o lumină intensă, cu o ușoară nuanță de roșu, care îi învăluie numai fața, ca o aureolă. Totul rămîne nemișcat. Un cor solemn și luminos inundă aerul, în timp ce încet, încet, se lasă...)*

— CORTINA —

În romînește de *M. Damian*

Teatru și contemporaneitate*

- CE TRĂSĂTURI DAU SPECTACOLULUI DE TEATRU CARACTERUL CONTEMPORAN?
- CARE SÎNT CĂILE PENTRU DEZVOLTAREA ACESTUI CARACTER ÎN TEATRUL NOSTRU?

În acest număr răspund: maestrul emerit al artei Moni Ghelerter, artistul emerit Liviu Ciulei, precum și regizorii Miron Niculescu și Lucian Pintilie.

Moni Ghelerter:

> „Spirit contemporan înseamnă trăirea efectivă și pasionată a epocii tale, înțelegerea ei pînă în cele mai mici amănunte."

Cînd vorbim despre răspunderea regizorului și despre contemporaneitatea artei teatrale, cred că o problemă ce le domină pe toate celelalte este sprijinirea neprecupețită a dramaturgiei originale. Aceasta apare ca o condiție a funcției de regizor, o îndeletnicire legată de însăși exercitarea ei. Pentru că nu poți face teatru în spiritul epocii tale și nu poți realiza spectacole capabile să reflecte trăsăturile ei, fără o dramaturgie corespunzătoare, pe care tu, regizor, s-o valorifici, pe măsura talentului și pasiunii tale, în scenă.

Un bun spectacol este acela în care un text — și nu spun o noutate prin aceasta — își află deplina lui valorificare scenică, este sincer, emoționant și convingător. Așa înțeleg eu un spectacol de teatru contemporan. Dar e nevoie ca acest lucru să-l pricepem nu numai noi, regizorii, ci și dramaturgii. Pentru că spirit contemporan înseamnă trăirea efectivă și pasionată a epocii tale, înțelegerea ei pînă în cele mai mici amănunte. Numai trăind astfel, poți s-o și reprezinţi în arta ta. Consider, pe de altă parte, că este greşit să se aştepte ca regizorii să facă spectacole despre care se spune că sînt „foarte moderne", dar care se reduc de fapt la invocarea unor formule ce nu au, cel mai adesea, nici o contingenţă cu textul tratat. De cînd mă ştiu, am fost împotriva spectacolelor regizorale care nu-mi spun nimic. Pentru că atunci cînd simţi prezenţa regizorului pe scenă, este ca şi cum l-ai simţi pe autor că îşi forţează personajul să treacă printr-o situaţie pe care nimic din datele lui caracterologice şi din conflictul de pînă atunci nu o justifică.

---

* Vezi „Teatrul", nr. 5 și 6/1960.

Desigur, orice piesă poate fi pusă în scenă în mai multe feluri, potrivit viziunii, personalităţii, culturii şi gustului regizorului. Deci, modul de a transpune poate fi variat, concepţia în virtutea căreia se tălmăceşte o operă este însă una singură, cea realist-socialistă. Sînt texte care suportă îndrăzneli de montare, altele ce le solicită chiar, în timp ce unele sucombă la asemenea experienţe, făcînd loc doar unor formale exhibiţii ale celui ce le pune în scenă, fără să le respecte şi să le înţeleagă. Nu sînt împotriva încercărilor, şi le doresc chiar. Dar voi arăta mai departe de ce nu sînt de acord cu orice fel de încercări. Apreciez, de pildă, încercarea lui Liviu Ciulei — personalitate artistică valoroasă şi complexă — de a căuta să afle Azilului de noapte al lui Gorki, o exprimare regizorală proprie, aşa cum apare ea pe scena de la Municipal, dominată de viziunea plastică a artistului şi de tendinţa de a transpune conflictul între coordonate unde azi s-ar mai putea întîlni condiţii sociale asemănătoare celor descrise de Gorki. Sînt convins că asemenea condiţii există aiurea, dar elementele caracteristice acelui mediu sau acelor medii unde ele se fac simţite şi azi, sînt cu siguranţă altele. Personal, nu cred că în America, de pildă, putem afla un Luca asemenea celui descris de Gorki şi întîlnit de el, cu siguranţă, în vechea Rusie.

Dacă aş fi pus în scenă Azilul de noapte, cred că m-aş fi simţit mai obligat de lucrare să situez spectacolul între coordonatele geografice şi de epocă pe care le reclamă el, de teama de a nu da loc unor aspecte hibride şi neverosimile.

Se întîmplă ca astfel de căutări să fie greşite, totuşi ele deschid adesea orizonturi noi artei şi mai ales celei teatrale, despre care nu arareori auzim spunîndu-se că a cam rămas în urma vieţii. (Dar căutările nu sînt valabile numai pentru regizori, ci — ţin să repet — şi pentru dramaturgi.) Complexitatea şi dinamica vieţii noastre ne obligă la un efort creator pe măsura ei. Un singur lucru însă îl consider de-a dreptul primejdios în aceste căutări inovatoare: căderea în formulă. Căci, dacă altcineva de pildă ar încerca să repete experimentul lui Ciulei, chiar pe acest text al lui Gorki, ar realiza, sînt sigur, un spectacol fals. Pentru că ceea ce-i autentic la Ciulei, în această montare, este unitara viziune care străbate toate planurile montării, condiţie primordială a unei creaţii artistice, ce îi conferă originalitatea. Formulele însă devin modă, iar moda e o simplă manifestare superficială. Şi atîta tot.

Fiind însă vorba de a realiza spectacole în spirit contemporan — şi nădăjduiesc că am fost destul de limpede în ceea ce am vrut să fac să se înţeleagă că e, după părerea mea, acest spirit — repet: nu poţi reuşi aceasta fără a trăi intens epoca ta, fără a o urmări şi a merge în pas cu ea. În ce mă priveşte, deoarece am pus în scenă prima piesă despre colectivizare, aş dori să-mi demonstrez consecvenţa afirmaţiilor. Era în 1950 cînd am montat lucrarea Mariei Banuş, Ziua cea mare. Poate că aci lucrurile nu erau spuse întotdeauna fără stîngăcie, dar sinceritatea piesei a răzbătut în spectacol şi a asigurat succesul, înţelegerea şi primirea ei de către spectatori. N-a fost singura piesă de acest fel pe care am pus-o de atunci încoace în scenă. Au urmat Vad nou, Oameni de azi şi, acum, Maria. Nu vreau decît ca, peste cinci ani, cînd potrivit prevederilor proiectului de Directive ale celui de-al III-lea Congres al partidului, întreaga ţară va fi colectivizată, să pun în scenă, în noua sală a Teatrului Naţional, piesa care va urmări şi reflecta amplu viaţa satului de atunci.

Liviu Ciulei:

„Fiecare moment artistic își cere expresia lui adecvată, nouă, legile lui organic legate de conținut."

Problema realizării unui spectacol care să-și merite numele de *al vremii noastre* poate să-și găsească mai multe modalități de rezolvare, fiecare din ele avînd la rîndul ei o gamă de nuanțe. Regizorul poate să păstreze un fel de modestie în afirmarea actului de redare în spirit nou a unei piese, păstrîndu-și dreptul de a avea un punct de vedere ferm asupra concluziilor ideologice ale spectacolului și propulsînd aceste concluzii cu ajutorul vehiculului oral al noțiunilor și textului, interpretîndu-l, dar nu schimbîndu-l. Mai este posibil ca regizorul să concretizeze în imagini vizuale spiritul contemporan al tratării unui text, conlucrînd cu scenograful în plastica spectacolului, precum și de comun acord cu actorii în ce privește gestica și stilul de interpretare. Nu cred că trăsătura contemporană a unui spectacol e dată de o simplă amprentă de modernism. Pentru că a fi modern, într-un spectacol, nu trebuie să fie un scop în sine. A nu face ca alții din jurul tău — nu aceasta trebuie să fie problema de căpetenie. Ceea ce trebuie să urmărești este să realizezi esența fenomenului istoric-social al epocii în care trăiești, și să descoperi mijloacele prin care să transmiți această esență într-un limbaj artistic, care să conțină caracterul, gestul actual, singurul în măsură să reflecte tendințele epocii noastre, ritmul ei interior, reliefurile ei care, toate, provin din ideile ce o guvernează. Și, prin aceasta, spectatorul vibrează și deslușește cu certitudine și spontaneitate aspirațiile ei.

Desigur, poate fi interesant pentru cineva să aducă pe scenă un text clasic, urmărind reeditarea unui stil, sau mai precis reinventarea lui. În această privință însă, știm totuși prea puțin despre atmosfera, stilul și caracteristica epocilor trecute. Și, cu toată documentarea de care dispunem, obținem, pînă la urmă, nu o operă de artă, ci, cu prețul unor strădanii destul de mari, doar o reconstituire arheologică dacă — pe dedesubtul reeditării aspectului exterior al fenomenului — nu reușim să facem să se deslușească miezul, esența și punctul nostru de vedere contemporan asupra relațiilor din trecut și asupra problemelor născute din ele.

Dar și o reeditare, o reconstituire fidelă, chiar dacă este susținută de pe o poziție critică, poate să aibă un rezultat negativ. Poate că este cazul să vin cu unele explicitări spre a mă face pe deplin înțeles. Dacă am lua de pildă un spectacol de la sfîrșitul veacului, *Dama cu camelii* sau *Anna Karenina*, și am reconstitui cu fidelitate comportamentul oamenilor de atunci, poate am reuși un lucru de precizie în ce privește stilul, dar tot atît de bine ar fi cu putință ca toate aceste aspecte — oricît de paradoxal ar părea — să ne apară ca demodate, tocmai prin faptul că sînt prea apropiate de noi și n-au îmbrăcat haina istorică. Ele ne apar astfel ridicole și anacronice. Ne putem da bine seamă de acest lucru vizionînd un film dramatic de la începuturile cinematografiei. Atitudinile actorilor care erau similare atitudinilor din viață — dacă putem face abstracție de ușoara deformare teatrală — nu ne pot duce să compasionăm alături de eroi și povestea lor tragică, ci vom rîde de acestea ca de un lucru grotesc.

Privind atent marile realizări ale artei din toate timpurile, vedem că artistul n-a putut să se sustragă niciodată epocii în care a trăit și, fie că l-a chemat Breughel, Boticelli, Da Vinci, Caravaggio sau Poussin, întotdeauna trecutul apare îmbrăcat, în operele lor, într-o haină nouă cuprinzînd elementele de viață ale epocii în care artistul a trăit, elemente de care cel ce recepționa această operă de artă avea nevoie, ca să-și apropie experiența trecutului, comparînd-o cu existența lui.

Cineva susținea că Shakespeare trebuie jucat numai în costume elisabetane, pentru că el aduce pe scenă oamenii epocii lui. Și dacă ne gîndim bine, dramele istorice antice ale lui Shakespeare nu le-am văzut niciodată, de la el și pînă astăzi, realizate în costumele epocii la care se referă acțiunea. Mă întreb dacă ar sluji, azi, la ceva să vedem de pildă o Cleopatră îmbrăcată în costumele purtate de elisabetani.

Cinematograful a încercat, în unele reconstituiri (așa-zisele superproducții) foarte fidele ale epocii, să realizeze acest lucru. Îmi amintesc, printre altele, de *Cezar și Cleopatra* a lui Bernard Shaw. Dar tot ce pot să spun în această privință este că Shaw, după ce a vizionat spectacolul, a declarat că i s-a părut că răsfoiește o ediție prost ilustrată a Bibliei. Ce deosebire între aceste superproducții și filme ca *Ivan cel Groaznic*, unde realizatorii intervin cu personalitatea lor creatoare, în redarea unei epoci prin prisma unei stilizări artistice, viguroase și contemporane.

Vorbeam mai sus că ar putea să existe o atitudine discretă a regizorului în ce privește tratarea piesei, dar chiar atunci cînd ne ferim să accentuăm viziunea contemporană și vrem să fim — cum s-ar zice — discreți, nu izbutim să nu implicăm realizării o optică diferită de cea istorică. Dacă răsfoim realizările de pînă acum cu un singur rol – *Hamlet*, de pildă — îl putem vedea o dată îmbrăcat în costumul stilizat al anului 1750, în interpretarea lui Garrik; sau cu barbă, ca un domn de pe la jumătatea secolului trecut, care și-a lepădat numai redingota, în interpretarea lui Mounet-Sully; cu plete romantice, așa cum au înțeles să-l aducă pe scenă Moissi și Demetriad; sau tuns roman, cu un costum mult îngăduitor față de epocă, din prerenașterea germană, așa cum ni l-a redat în film Lawrence Olivier. Actorul englez ar fi fost ridicol pentru spectatorii lui Mounet-Sully, și viceversa.

Este clar, cred, că spiritul contemporan în tratarea textului este o condiție esențială și ea se impune de la sine.

Dar problemele sînt deosebit de ascuțite și în ce privește spectacolul realizat pe texte contemporane, și aș vrea să fac o referire mai directă la dramaturgia noastră. Am vorbit despre spiritul în care trebuie să aducem pe scenă un text clasic, dar țin să subliniez că cu atît mai mult trebuie să fim contemporani cînd reprezentăm epoca noastră; or, în această privință, sîntem încă tributari unui trecut apropiat și sîntem obligați de niște texte care împrumută încă haina deplasată a teatrului burghez, de multe ori chiar aspecte din teatrul bulevardier în care se plasează un conținut nou. De aci, se nasc o discrepanță și o rămînere în urmă, de multe ori flagrante, ale formei față de conținut. Același lucru se întîmplă și în arta scenică, cînd regizorul nu înțelege să facă mai mult decît să aducă cuminte textul pe scenă, așa cum este el, deși i-ar incumba responsabilitatea și ar avea și posibilitatea practică de a corecta aceste deficiențe (lucru ce-l privește, în primul rînd, pe dramaturg). Am citit piese romînești în care am întîlnit un Gorki întîrziat, sau un realism critic din secolul al XIX-lea.

Există o mare primejdie care se strecoară sub haina formelor așa-zis tradiționale și care adesea constituie un element formalist mai plin de prejudicii, cred eu, decît un formalism pe deplin afișat și deci foarte ușor de recunoscut și de înlăturat..

Asupra acestei probleme se poate discuta foarte mult. Și în dramaturgie, și în decor, și în jocul actorilor, și în regie, acest lucru își face loc adesea și nu știm, de la prima vedere, de ce ne depărtează de esențial, pentru că totul pare să fie la locul lui. Sîntem obișnuiți cu rezolvări care, avînd odată autenticitate, au fost preluate ca formule, dar care astfel aplicate devin formale. Fiecare moment artistic își cere expresia lui adecvată, nouă, legile lui organic legate de conținut. Și la aceasta nu se poate ajunge prin reaplicarea unei rezolvări general acceptate și totuși neavenite.

Miron Niculescu:

„În ieşirea teatrului dintre ziduri şi canoane, în căutarea unor forme noi de manifestare teatrală, în apropierea teatrului de cei mulţi, tocmai în această nouă concepţie de teatru popular stă germenele contemporaneităţii."

Mai mult decît oricare altă artă, teatrul — arta cea mai directă, cea mai vie, cea mai nemijlocit legată de omul nou, spectatorul de azi, căruia i se adresează — trebuie să fie contemporan.

Marile întrebări nu cad niciodată din senin. Ele ţîşnesc impetuos din realitatea imediată.

Este neîndoios că „ruptura de viaţă care se manifestă în creaţia unora dintre scriitori şi artişti", semnalată de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej la Conferinţa organizaţiei regionale de partid din Cluj, ne obligă să ne întrebăm : „ce trăsături dau spectacolului de teatru caracterul contemporan ?"

Revista „Teatrul" (nr. 5, mai 1960) întreabă şi răspunde în bună măsură. În articolul editorial, în articolul „Problemele regiei contemporane în discuţia oamenilor de teatru sovietici" (N. Ohlopkov — Gh. Tovstonogov) şi în răspunsurile dramaturgilor, regizorilor şi criticilor noştri, care iau parte la discuţie, contemporaneitatea începe să se contureze cu limpezime şi vigoare.

Împreună cu cei care cred că trăsăturile teatrului contemporan trebuie să fie : oglindirea esenţei epocii noastre şi a omului nou care o făureşte, comuniunea cu spectatorul de azi, căutarea noului în înţelesul cel mai sănătos, dialectic, neastîmpărul revoluţionar, clocotul, ritmul năvalnic şi eroic al zilelor noastre, noi sîntem datori să luptăm din răsputeri pentru un teatru eficient şi activizant, care să năzuiască prin contribuţia lui concretă la construirea socialismului în ţara noastră, către noul umanism, umanismul comunist.

Dacă acestea sînt trăsăturile, căile către un teatru contemporan sînt evidente.

În primul rînd, profilarea teatrelor pe criterii reale şi înţelepte : rostul Teatrului Naţional — păstrătorul şi purtătorul-înainte al unei vechi tradiţii, azi înnoită şi înnobilată — este altul decît cel al Teatrului Municipal, al Teatrului „C. Nottara", Tineretului, Armatei, sau Muncitoresc C.F.R. Căutarea profilului e o datorie esenţială de orientare a teatrelor faţă de publicul nou pe care-l au în faţă.

Un anume profil presupune un anume repertoriu. Repertoriu, care trebuie selectat cu discernămînt din tezaurul teatrului clasic sau contemporan şi, în cea mai mare parte, creat prin stimularea unei dramaturgii care să reflecte realitatea noastră de toate zilele, lupta oamenilor care clădesc o ţară nouă. Înainte de toate, deci, profil şi repertoriu.

Cu un profil clar şi un repertoriu puternic şi actual, vom putea păşi la realizarea unor spectacole în care toţi cei ce lucrăm în teatru, directori, secretari literari, regizori, pictori, tehnicieni şi, mai ales, stăpînul necontestat al scenei, actorul, vom căuta să fim în pas cu vremea, adică să fim contemporani.

Fiecare dintre noi ne-am străduit în aceşti aproape 16 ani de la Eliberare, să înţelegem şi să aplicăm în munca noastră principiile călăuzitoare ale marxismului, învăţătura lui Stanislavski, realismul socialist, să gîndim şi să acţionăm revoluţionar, aşa cum ne-o cer revoluţia culturală în mijlocul căreia trăim şi ritmul uluitor în care socialismul se înalţă sub ochii noştri.

S-au realizat lucruri bune, spectacole izbutite, în teatrul romînesc după 23 August. Dar, oare, strădania noastră trebuie să se limiteze la a face spectacole bune? Chiar ancheta de față vizează de altfel contemporaneitatea spectacolului de teatru.

Mi-aş îngădui să observ că tocmai aici, în ieşirea teatrului dintre ziduri şi canoane, în căutarea unor forme noi de manifestare teatrală, în apropierea teatrului de cei mulți, tocmai în această nouă concepție de teatru popular stă germenele contemporaneității.

Înaintea realizării spectacolului de teatru, să vizăm adică contemporaneitatea fenomenului teatral. Să ieşim din sălile noastre şi să mergem acolo unde teatrul n-a pătruns deloc, sau prea puțin. Acolo vom descoperi noi contingente de spectatori. Sînt cu mult mai mulți decît ne putem închipui. Sînt milioane. Ne aşteaptă proaspeți, entuziaşti, setoşi de bine, de adevăr şi de frumos. Avem o uriaşă mişcare de teatru de amatori. Teatrele din Capitală şi din regiuni fac deplasări la sate. Dar aceasta nu poate fi deajuns.

O rețea de teatre mobile, cu un repertoriu variat şi bogat, ar face minuni. După cum, în Capitală şi în marile centre muncitoreşti, teatrul în aer liber (mai puțin legat şi condiționat de spectacolele de sală decît îl vede Lucian Giurchescu, în „Contemporanul") poate chema mii de spectatori în parcuri şi piețe, să comunieze cu marele repertoriu clasic şi contemporan, de la Eschil, Shakespeare, Schiller, pînă la Vişnevski, Maiakovski, Brecht.

Şi fiindcă vorbim de contemporaneitate, nu putem trece sub tăcere febra experimentală care frămîntă teatrele noastre. Să ne mulțumim cu conferințele duminicale, mai mult sau mai puțin experimentale? N-ar fi timpul să înjghebăm cîteva studiouri experimentale pe lîngă marile teatre, unde să îndrăznim şi să încercăm cu curaj texte, căutări înnoitoare în materie de decor şi de regie, pe care nu le putem încerca în spectacole obişnuite?

Cu puzderia de admirabili actori de comedie de care dispunem, am putea alcătui — de pildă — un foarte bun teatru de satiră, de prima mînă, profilat pe marele repertoriu de comedie clasică şi modernă, după exemplul Teatrului de Satiră din Moscova.

Deci, teatru mobil la sate, teatru în aer liber în marile oraşe, studiouri experimentale, colective noi în Capitală, iată numai cîteva forme noi, care înseamnă tot atîtea căi de dezvoltare a fenomenului teatral contemporan în sensul cel mai larg.

Lucian Pintilie:

„Sînt suficiente forțe reale în teatrul romînesc, pentru a-l ridica la nivelul impus de frumusețea şi complexitatea epocii noastre."

Este excelentă inițiativa de a discuta, dar trebuie să refuzăm cu îndîrjire prejudecata elegantă a discuției protocolare, abstracte, fără obiectiv precis.

Cu toate succesele reale şi nu puține la număr, e limpede totuşi că teatrul a rămas oarecum în urmă față de complexitatea epocii; e limpede că unii dramaturgi şi regizori plătesc încă tribut teatrului burghez; e limpede că oglindirea epocii e încă adesea palidă, confuză, fără vigoare. Trebuie — și cred că aceasta este chestiunea fundamentală — să ne dăm seamă (fără a avea pudoarea intelectuală a consemnării unui fapt atît de „banal" și elementar) că spectatorul nostru contemporan este un altfel de spectator, că el are nevoie — așa cum a avut nevoie de un alt trai — de un alt teatru, că această dorință a sa nu este una grațioasă, plăcută, „de timp liber", ci una fierbinte, corespunzînd splendidei sale energii umane eliberate, corespunzînd noii sale structuri interioare.

E un spectator nou, lucid și pasionat, eliberat de umilința și spaima crispantă în care l-a fixat burghezia, descoperindu-și o nouă conștiință : *cea socială*. Solicitat nu numai de întrebările sale, ci și de cele dramatice, răscolitoare, ale epocii, el revizuiește toate semnificațiile existenței sale, descoperă valorile unei alte perspective, cu puritate și emoție, cu vitalitate. El descoperă această perspectivă la o înaltă tensiune, are de fapt revelația *frumosului* — într-un sens foarte larg — a frumosului cuprinzînd existența sa intimă revizuită, perspectiva sa socială revizuită, orizontul său moral și politic, revizuit. Chiar și neliniștile sale, chiar dramele sale cele mai profunde, nu sînt angoase, prăbușiri, ci sînt pline de febră poetică și de căldura rațională — echilibrată — a gîndirii.

Spectatorul de azi descoperă eliberarea sa de umilință, cu aceeași intensitate poetică cu care-l descoperă pe Beethoven, pe Tolstoi, pe Eisenstein.

El descoperă — cu un precis și vibrant simț al poeziei contemporaneității — că bătălia de la Borodino este o mare pagină de literatură modernă, că bucuria tonică, solară, din Simfonia a IX-a este aceeași cu bucuria sa, deloc idilică, de a trăi, că ritmurile lui Eisenstein sînt ritmurile contemporane.

Această descoperire a vieții noi, libere, a capacității sale de a o stăpîni, de a o transforma și de a se transforma pe sine însuși, este o descoperire poetică, cea mai poetică descoperire făcută vreodată în istoria descoperirilor omenești.

Cred că teatrul nostru nu exprimă încă — și are nevoie de curajul unei înnoiri substanțiale — frumusețea curată, desăvîrșită, a acestei descoperiri unice. Cred că e nevoie să se scrie un teatru eliberat de coșmarul naturalismului — teatru burghez prin excelență ; e nevoie de un teatru în care cele mai concrete întîmplări dramatice să fie potențate poetic, în care cotidianul să capete transfigurarea și înalta semnificație poetică pe care spectatorul contemporan le cere. Eliberat, cu ajutorul filozofiei marxist-leniniste, din închisoarea singurătății și pasivității sale, omul contemporan descoperă, în cele mai concrete activități ale sale, noi orizonturi poetice și filozofice. El descoperă semnificațiile concretului, emoția corelației dialectice.

Teama absurdă că el nu s-ar putea ridica la nivelul unui astfel de teatru patetic, de idei, este — aș zice — prejudecată burgheză, pretext pentru abulia artistică a unora, pentru rămînerea lor în urmă. Spectatorul contemporan nu mai are structura bovarică, lăcrimoasă, a spectatorului burghez, care accepta gogoși melodramatice, ireale ca psihologie, stupide ca semnificație ; el are alt umor, altă luciditate, înțelege altfel dragostea, patetismul său nu e retoric, ci concentrat, de o mare claritate ; el vrea adevăr — adevărul lui, dar interpretat filozofic și poetic.

Conținutul nou determină forme noi, se știe. Nu putem rezolva, noi, regizorii, cu mijloacele artistice decedate ale burgheziei — chiar ale teatrului burghez protestatar, avangardist — noul conținut uman și social. (Asta nu înseamnă — doamne ferește — a scoate șinele de tren pe care au circulat trenurile burgheziei, nici a renunța la turnantă, la proiecții, la cine știe ce alte cuceriri ale tehnicii moderne.)

Trebuie revizuit, de asemenea — cred — arsenalul mijloacelor actoricești, tributar încă, fie dramelor semănătoriste, fie superficialității teatrului bulevardier, fie simplismului tern și inexpresiv, variantă trivializată a teatrului de cameră. Noul conținut uman și social al omului contemporan nu ne mai îngăduie, așa cum foarte bine remarca unul din participanții la discuție, să interpretăm o scenă de dragoste, ori de dramă sfîșietoare, cu mijloace vechi. În privința aceasta, noi, regizorii tineri, avem încă foarte mult de învățat de la maeștrii scenei romînești. Nu putem uita prea lesne, de pildă, marea demonstrație de teatru modern, oferită în această stagiune de decana teatrului romînesc, Lucia Sturdza Bulandra. Așa cum nu putem uita jocul simplu, expresiv, lucid, poetic, al lui Radu Beligan în *Ziariștii*, ori al lui Marcel Anghelescu în *O chestiune personală*. Cred că eliberarea de rutină a unora dintre actorii noștri, modernizarea jocului lor pe măsura cerinţelor spectatorului contemporan sînt o primă sarcină — de maximă importanţă — a regizorilor, la care pînă acum s-a răspuns cu destulă sfiiciune.

Cît priveşte mijloacele de expresie regizorale, cred că trebuie în egală măsură blamate, cu pecetea de vechi, de neartistice, atît retorismul (prezent în unele spectacole istorice ale Teatrului Armatei şi Tineretului), cît şi cenuşiul inexpresiv, în care nu se bănuieşte nici cea mai mică vibraţie a regizorului, şi — mai ales — mimetismul ridicol şi fals-modern (istoric vorbind, cumplit de vechi) al exhibiţiilor sterpe, al răsfăţurilor regizorale gratuite. (Cine poate crede că spectatorul contemporan poate fi mistificat, bunăoară, cu recrudescenţele naive ale răposatului expresionism german ? De altfel, toate aceste manifestări ale vechiului în spectacolele noastre, în ciuda opoziţiilor aparente, sînt strîns înrudite spiritual.)

Cred că şi în ceea ce priveşte revalorificarea textelor clasice, trebuie să acordăm un mult mai mare credit inteligenţei şi sensibilităţii spectatorului contemporan. El nu mai poate suporta, de pildă, un Cehov tern, monoton, un Cehov a cărui poezie delicată, dar cumplit de crudă uneori — cum remarcă Vahtangov —, să fie înecată în sensul tradiţional al unei tristeţi prin care personajele înoată, monologînd lunatic, fără contact real, fără relaţii concrete, fără conflict, comunicînd abstract, somnambulic, deşi Cehov stabileşte contacte foarte reale, foarte concrete, neînchipuit de vii şi dureroase. Spectatorul contemporan aplaudă cu căldură *Trei surori* în montarea lui Moni Ghelerter, dar primeşte cu răceală *Livada de vişini* ori *Pescăruşul* din ultimele montări limfatice. Contemporaneitatea unei opere clasice, cred deasemenea că nu poate fi siluită pînă la nivelul unei didacticizări sociologice, ca în spectacolul recent cu *Discipolul diavolului*. E un alt mod — mai frust poate — de a nu aprecia capacitatea de înţelegere a spectatorului.

Sînt convins că sînt suficiente forţe reale în teatrul romînesc, pentru a-l ridica la nivelul impus de frumuseţea şi complexitatea epocii noastre. Ar fi suficient să citez spectacole ca *Surorile Boga, Aristocraţii, Domnul Puntila şi sluga sa Matti, Brigada I-a de cavalerie, Azilul de noapte*, spectacole moderne, inteligente, sensibile, răspunzînd din plin cerinţelor celor mai exigente ale spectatorului contemporan.

„PARADA“ DE VICTOR EFTIMIU

Teatrul Național „I. L. Caragiale“

Data premierei: 3 iunie 1960. Regia: Mihai Berechet. Decoruri: Ștefan Norris. Costume: Gabriela Nazarie. Distribuția: Niki Atanasiu (State Brebu, Mișu Brebu); Doruleț Căprariu (Mielu); Silvia Dumitrescu-Timică și Cristina Bugeanu (Sevasta Brebu); Cella Dima (Esmeralda Brebu); Carmen Stănescu și Valeria Gagialov (Pușa Brebu); Coca Andronescu (Pușa, copil); Gr. Vasiliu-Birlic și Mișu Fotino (Romeo Ciulniță); Ion Manu (Prințul Griguță Mavroiale); Ovid Teodorescu și Marin Negrea (Stamate); Victor Moldovan (Crișan); Const. Bărbulescu (Nae Cluceru); Alfred Demetriu (Fane Brabețeanu); C. Diamandi (Daniel Prundeanu); Elvira Godeanu și Angela Mateescu (Nuți Stătescu); Agepsina Macri-Eftimiu (Adela Gheordezian); Florin Piersic și Grigore Pavel (Un muncitor); C. Giura (Al doilea muncitor).

În piesa nu demult reprezentată pe scena Teatrului Național din București, acad. Victor Eftimiu și-a propus să treacă pe sub ascuțișul unui condei incisiv, aspectele diforme, monstruoase, ale societății burgheze din primele patru decenii ale secolului nostru, epocă îndeaproape cunoscută de autor și reflectată — cu o viziune critică limitată — în lucrări mai vechi, ca *Dansul milioanelor*, *Inspectorul broaștelor*, *Omul care a văzut moartea*, *Stele călătoare*, *Marele duhovnic*, *Sfîrșitul pămîntului*, *Ferestre albastre*.

Violent pamflet dramatic, *Parada* lărgește viziunea demascatoare, caută și descoperă rădăcinile „genealogice“ ale ascensiunii marii burghezii romînești. Dramatic, *Parada* e un pamflet „biografic“. În el se dezvăluie biografia lui Mielu-Mihai Brebu, politician, a cărui carieră culminează, dar se și încheie, odată cu dictatura antonesciană. Paralel cu ea și în strînsă legătură, autorul urmărește cu forță satirică, biografiile mai multor personaje specifice epocii și mediului. Există în piesă cîteva momente dramatice caracteristice etapelor regimului burghezo-moșieresc. Băcanul State Brebu, alegător (un fel de „apropitar“, gen Titircă-Inimă rea) e solicitat de colaboratorii apropiați ai conducătorilor partidelor conservator și liberal, să le dea votul. Opinia politică a băcanului este înfățișată sugestiv pentru moravurile timpului: el schimbă portretul atîrnat în perete, în funcție de candidatul la deputăție care urmează să-l viziteze. Dar, State, băcanul care are și gusturi „artistice“ (preferă tabloul Genovevei de Brabant și își învață fiul să cînte la flaut „Trăiască regele“ pînă la clapa a treia și „Suspine crude“), reprezintă doar larva politică din care își va lua zborul Mielu, „marele“ om politic de mai tîrziu, soțul unei „dame voalate“, specialistă în învîrteli politice, și tatăl unei metrese regale. *Parada* surprinde de-a lungul celor trei acte, odată cu metamorfoza acestei „larve“, aspectele murdare ale vieții politice burgheze: presa coruptă, aranjamentele politice, mascarada alegerilor de odinioară, corupția generală a aparatului de stat, ca și destrăbălarea „high-life“-ului, demascînd și măsurile luate de Brebu & Co. împotriva mișcării muncitorești.

Cariera lui Mielu Brebu se încheie prin adeziunea totală la dictatura fascistă din anii războiului, ilustrînd de fapt, drumul străbătut de întreaga politică a Romîniei burghezo-moșierești. Arestarea sa de către gărzile muncitorești e finalul firesc al acestei cariere sinistre.

Pentru publicul de azi și, mai ales, pentru spectatorul tînăr, vizionarea întîmplărilor din *Parada* e folositoare: cunoașterea realităților și relațiilor politice ale trecutului, ca și a mocirlei vieții personale a celor ce se erijau în conducători ai statului, îndîrjește ura împotriva vechiului, a trecutului, sporește hotărîrea în desăvîrșirea muncii creatoare de azi, sporește vigilența.

Tînărul actor-regizor Mihai Berechet a servit spectacolul cu dorința vădită de a pune în valoare textul într-un chip cît mai original, dedicîndu-se mai ales creării atmosferei de epocă. Rîvna sa meritorie e descifrată și în jocul unor interpreți, în unele amănunte scenice și finaluri de tablouri, bogate în sensuri plastice. Bazîndu-și excesiv de mult viziunea regizorală pe latura plastică (decorurile și grafica aparținînd lui Șt. Norris și Val. Munteanu), unde a și reușit o serie de efecte satirice de bună calitate, Mihai Berechet a

Silvia Dumitrescu-Timică (Sevasta Brebu), Doruleț Căprariu (Mielu) și Niki Atanasiu (State Brebu).

lipsit însă în mare măsură spectacolul de ritm scenic, ceea ce a dus, în ciuda turnantei, a panourilor, inscripțiilor și suitelor de desene caricaturale (elemente ce rămîn exterioare spectacolului), la o anumită monotonie, la o lipsă de vervă satirică izvorîtă din acțiune și interpretare. Această monotonie e accentuată și de pauzele mult prea lungi, provocate de rotirea turnantei, ca și de muzica de promenadă a epocii, care nu contribuie la captarea atenției spectatorului.

Tocmai din cauza lipsei ritmului, intenția inițială a regizorului, de a da mai multă unitate prin decor textului, nu s-a realizat. Dimpotrivă. Decorul accentuează compoziția fragmentară a piesei.

Aceeași excesivă preocupare de a obține tonul satiric prin cadrul exterior a dus la o oarecare superficialitate în jocul actorilor. O mai adîncită poziție critică prin interpretare era necesară, tocmai pentru a reliefa atmosfera concret-istorică a epocii, împrejurările și tipurile sociale.

Rolul lui Brebu — tatăl și fiul — i-a prilejuit lui Niki Atanasiu o intensă și amplă muncă artistică. Găsirea unor variate modalități de portretizare a celor doi Brebu — de la atitudinea băcanului de la sfîrșitul veacului trecut, ce abia și-a lăsat șorțul pentru a primi servil, dar totuși circumspect, pe cei care îi cer votul, și apoi, la aceea de parvenit politic „modern" — presupune un serios efort actoricesc. E drept că personajul, pe care interpretul l-a realizat cu talent și vervă satirică, reușind o compoziție pe cît de variată în aspecte, pe atît de unitară în esența personajului, apare mai plin, mai „cărnos", în momentele cînd acest Cațavencu modern e în „ascensiune", în timp ce finalul este jucat fără măsură, împins uneori dincolo de limitele artisticului.

Distribuirea unor actrițe ca : Agepsina Macri, Silvia Dumitrescu-Timică, Elvira Godeanu, sau a lui Gr. Vasiliu-Birlic (în primele reprezentații), a dat o notă suplimentară de interes spectacolului.

Exemple de lipsă de adîncime a muncii cu actorul sînt și interpretările date rolurilor respective de Cella Dima și Carmen Stănescu (care au repetat două tipuri șablonizate pînă la monotonie), cele caricaturizate excesiv, deci neartistic, de Ovid Teodorescu și Victor Moldovan, sau mult prea palidele și rigidele siluete ale lui C. Bărbulescu și Alfred Demetriu. Trebuie subliniată însă excelenta apariție a lui Ion Manu, care a tincturat personajul său — prinţul Griguţă — cu apa tare a unor mijloace de portretizare şi de definire artistică. Ceea ce dovedeşte că o mai adîncă muncă regizorală cu toţi interpreţii ar fi putut aduce pe scenă o galerie de tipuri care, prin forţa lor artistică, ar fi dat un mai puternic relief textului. În favoarea acestei afirmaţii stau şi reuşitele tipuri create de tinerii interpreţi Coca Andronescu şi Mihai Fotino.

Socotim că înlăturarea multora din lipsurile semnalate ale acestui spectacol este posibilă şi va duce nemijlocit la creşterea eficienţei politice a pamfletului dramatic al acad. **Victor Eftimiu.**

Al. P.

„NUD CU VIOARĂ" DE NOEL COWARD

Teatrul „C. Nottara"

Data premierei: 18 aprilie 1960. **Regia**: Rodica Gheorghiu. **Decoruri şi costume**: Adriana Leonescu. **Distribuţia**: Ion Lucian (Sebastian); Ketty Ştefănescu (Marie Celeste); Constantin Dinescu (Clinton Preminger Junior); Neofita Pătraşcu (Isabelle Sorodin); Elisabeta Raicu (Jane Sorodin); Radu Dunăreanu (Colin); Elena Aramă (Pamella); Chiril Economu (Jacob Friedland); Margareta Papagoga (Anya Pavlikov); Dina Mihalcea (Cherry May Winterton); Mihai Dogaru (Fabrice); Marius Rolea (George); Emil Naghin (Lauderdale).

În lumea capitalistă apar, în ultima vreme, vădite şi din ce în ce mai multe semne de trezire la luciditate printre spiritele de bună-credinţă şi de curaj. Fenomenul nu e lipsit de semnificaţii. Deşi încă puternice, mijloacele de diversiune, de aburire şi de moleşire a conştiinţei omului, folosite dintotdeauna în orînduirea burgheză, îşi pierd, zi de zi şi pe toate planurile, din eficienţă. Bunăoară, arta. Esteticienii şi exegeţii burgheziei i-au pus artei decadente — antipopulară prin substanţa ei, potrivnică oricărui înţeles şi oricărei logici — pe rînd ori simultan, fel de fel de peceţi, unele mai preţioase şi mai pretenţioase decît celelalte: „futuristă", „ermetică", „avangardistă", „pură" — în ultimii ani, „abstracţionistă". Această aşa-zisă artă este însă de cîtva timp obiectul unor repetate şi aprige procese de denunţare a goliciunii şi absurdităţii ei, absurditate care se arată ca stadiu de vîrf al crizei în care se zbate cultura capitalistă contemporană. Argumentele pretins filozofice, ale celor care o practică şi o promovează, se dovedesc neputincioase, sub presiunea adevărului şi cinstei care îşi revendică tot mai insistent drepturile; se dovedesc absurde, sterpe, ridicole. Iar „operele artistice", realizate sub zodia abstracţionismului şi absurdului se mărturisesc fie ca roade ale unor capete înnegurate, fie ale unor dibaci afacerişti, speculanţi ai naivităţii şi descompunerii culturale, care slujesc în fond, cu pretenţii „filozofice", interesele antiumane ale culturii burgheze, duşmană adevărului, duşmană educării şi înălţării omului la demnitatea de care este vrednic.

Comedianul şi comediograful englez Noel Coward se alătură prin comedia sa *Nud cu vioară* (reprezentată la Teatrul „C. Nottara") acelora care au început să denunţe şi să osîndească bluful şi substratul veros al „creaţiei" şi mai ales al comerţului cu creaţia abstracţionistă. Dramaturgul imaginează, pe o bază puternic veridică şi istorică, un om de artă, un pictor, a cărui avere şi strălucită carieră s-au născut din răspîndirea unui nenumărat şir de semnături puse de dînsul pe nişte pînze mîzgălite la întîmplare de mîinile unor persoane nu numai lipsite de chemare şi de har artistic, dar străine chiar de orice idee despre artă (o declasată, o fostă balerină de cabaret, un adventist dintr-o ţară exotică, un elev de şcoală primară). Ajuns celebru prin mijlocirea unui manager — acesta, e drept, genial în orbirea şi specularea publicului plătitor —, pictorul îşi va mărturisi, într-o scrisoare postumă, dispreţul lui faţă de acest public plătitor și față de pretențiile lui de cultură. Iar dramaturgul va folosi cazul acestei excentrice cariere artistice, pentru a lansa un suculent, dar nu mai puțin puternic, rechizitoriu deopotrivă împotriva artei decadente apusene, ca și, nemijlocit și organic legată de ea, împotriva societății care o promovează (și o gustă), ca și împotriva acelora ce trăiesc — direct ori indirect — de pe urma ei.

E drept, accentele farsei lui Noel Coward cad uneori pe situații lăturalnice, hazlii pentru ele însele, umbrind concluzia logică a comediei și reducînd-o, parcă, la datele unei farse de salon. Șarja lui Noel Coward nu rămîne totuși din cauza aceasta mai puțin demascatoare. Ea pretinde însă regizorului care o pune în scenă și actorilor interpreți o atenție deosebită și bine centrată în jurul obiectivului efectiv al șarjei, le pretinde să se ferească de ispitele lăturalnice ale facilului, destinat să iște din efecte — și mai puțin din tendințele comice — o voie bună lipsită de substanță.

Piesa *Nud cu vioară* a fost desigur îmbrățișată de Teatrul „C. Nottara“ datorită acidului ei mesaj critic. Și e neîndoios, de asemenea, că atît direcția de scenă (Rodica Gheorghiu), cît și colectivul de interpreți au fost animați de dorința de a transmite cu claritate — și cu brio comic — acest mesaj. În ce privește verva comică, spectacolul apare, la prima vedere, realizînd dorința aceasta. Din păcate însă, în ce privește reliefarea mesajului, am recunoscut numai în unele aspecte ale spectacolului și numai la unii interpreți împlinirea ei. Ocupîndu-se cu precădere de personaje ca de niște valori autonome ale conflictului, regia a acordat multora dintre ele libertăți de desfășurare de ordinul comediei revuistice. Le-a așezat în prim-plan, aruncînd asupra lor focul reflectoarelor și solicitîndu-ne atenția asupra ceea ce ele reprezintă ca tipuri sau apariții hazoase, dar risipindu-ne-o, în schimb, față de ceea ce ele reprezintă în substanța comediei. Performanța comică pe care Margareta Papagoga (în rolul declasatei Anya

Scenă din actul II

Pavlikov) o izbutește, folosind pentru stîrnirea rîsului, vorbirea cu „accent“ și o anume caricatură a gestului rafinat, ni se pare din acest punct de vedere, demonstrativă, dar, în același timp, puțin recomandabilă. Căci nu stîlcirea limbii — chiar dacă e, să zicem, ilară — caracterizează personajul și funcția personajului în comedie. După cum nu vulgaritatea cu orice preț, manifestată de Dina Mihalcea — chiar dacă și în cazul ei, cu necontestate „roade“ comice —, contribuie la închegarea satirică a personajului interpretat (fosta dansatoare de bar, Cheryl May Winterton) și a rostului acestuia în acțiune. Tot o astfel de prezență, mai mult sau mai puțin comică pentru ea însăși, a fost și aceea — zgomotoasă dar cu totul needificatoare — a gazetarului american, în interpretarea lui Constantin Dinescu.

Asemenea prezențe scenice — puternic și în prim-plan subliniate — au lăsat, prin contrast, să treacă în umbră alte personaje, cărora interpreții n-au avut cum să le sublinieze nici vreo înfățișare sau vreun comportament deosebit, nici vreo altă trăsătură particulară de natură să-i scoată din anonimatul scenei (Radu Dunăreanu, Elena Aramă, Neofita Pătrașcu). Unele strădanii ale Elisabetei Raicu de a se face totuși simțită prin oarecare vioiciune au apărut, de aceea, parcă cu dinadinsul subliniate. Chiril Economu (căruia i-a revenit misiunea de a desena liniile de caracter ale unui venal afacerist al artei și starea de crescîndă nervozitate pe care acesta o încearcă în fața unui iminent faliment moral și bănesc) a fost lăsat — sau îndrumat — să se înstrăineze de fondul *comic* al rolului său și să evolueze în contratimp, cu accente intens dramatice.

Am prețuit, într-o apariție episodică, pentru o compoziție savuroasă, pe Ketty Ștefănescu, și mai ales ne-a bucurat să întîlnim inteligenta evoluție a cinicului rezoneur Sebastian, în interpretarea lui Ion Lucian, care a îmbinat cu finețe umorul și un anumit suflu de înțelegere umană, cu disprețul ascuns în atitudini aparent servile față de lumea de snobi, șantagiști și avizi de bani, în care trăiește și pe care-i imită. Valoarea de ansamblu a spectacolului rămîne însă adumbrită și limitată de viziunea discontinuă, pe alocuri de suprafață, în care a fost montat. La aceasta adăugăm neajunsul scenografiei (Adriana Leonescu). Decorația e năstrușnică și nemijlocit demascatoare. Ea nu e corespunzătoare însă justei indicații date de autor, care vrea să semnaleze un contrast între excentricitatea de farsă a artei și a negoțului cu arta absurdă, de o parte, și, de cealaltă parte, „cumsecădenia“ atmosferei în care trăiesc creatorii farsei. Dorința autorului a fost de a demonstra că farsa artei absurde e conștientă, și cu atît mai condamnabilă, iar nu rodul unui dezechilibru mintal; fapt pe care scenograful, de comun și greșit acord cu regizorul, l-a nesocotit.

Fl. T.

„VIORI DE PRIMĂVARĂ“ DE AL. STEIN

Teatrul Armatei

Data premierei: 14 mai 1960. Regia: Gheorghe Cheța. Decoruri și costume: Lidia Iovănescu. Distribuția: Gh. Trestian (Petriscev Anton Antonovici); Nineta Gusti (Alevtina Nikolaevna); Geo Maican (Varvaruk Arsenii Andreevici); Mariana Vincze și Lia Pop Fărcășan (Mașa); Aglae Metaxa (Maximova Elisaveta Ivanovna); Dumitru Rucăreanu (Goșa); George Sion (Șahmatov Oleg Mihailovici); Elena Nica-Huzum (Katia Doțenko); Constantin Guriță (Unchiul Mișa); Dorin Moga (Andrei); Lucian Dinu (Kimjalov Vitali Maximovici).

Al. Stein mărturisește că, pentru el, piesa *Viori de primăvară* reprezintă... un debut. „Sînt debutant, pentru că pînă acum am scris numai drame psihologice, iar *Viori de primăvară* este o comedie lirică.“ În cazul de față, Al. Stein „debutează“ doar în formula dramatică pe care o abordează, tema tratată — formarea caracterului și definirea conștiinței socialiste — fiind totuși de mult familiară preocupărilor scriitorului. Nou

George Sion (Şahmatov), Elena Nica-Huzum (Katia Doţenko) şi Nineta Gusti (Alevtina Nikolaevna).

este însă unghiul comico-liric prin care sînt privite şi dezbătute problemele de viaţă.

Acţiunea se petrece într-unul din cartierele de locuinţe recent construite din Moscova, iar comedia lui Stein dezbate pe un ton cald, liric, dar şi cu ironie, comportarea unor intelectuali puşi în faţa unei situaţii hotărîtoare pentru existenţa lor cotidiană: institutul la care ei lucrează urmează să se mute în Siberia, la baza de extracţie a minereurilor. Eroilor nu li se pun probleme grave, dar eventualitatea plecării conturează distinct pentru spectator şi relevă înşişi eroilor, mai complex, adevăratul lor profil. Dragostea ocupă un loc important în acţiune şi înlesneşte definirea sub diferite ipostaze, în raport cu sentimentele, a atitudinii etice, înaintate, a omului sovietic. Aproape toate personajele comediei iubesc: fetişcana, încă şcolăriţă, tînăra ingineră celibatară şi, de asemenea, actriţa vîrstnică. Iar prima dezamăgire a dragostei din adolescenţă, renunţarea matură la omul nedemn, sau pîlpîirile sfioase ale iubirii tîrzii la oameni trecuţi de prima tinereţe, oferă, rînd pe rînd, spectatorului, prilej de meditare asupra unor evenimente aparent banale — dar însemnate — din viaţa cotidiană. „Debutul" dramaturgului Al. Stein demonstrează posibilitatea genului comic-uşor în tratarea artistică a problemelor serioase.

Din păcate, spectacolul de la studioul Teatrului Armatei nu transmite caracterul tonifiant al textului dramatic, nici farmecul liric atît de cuceritor, specific oamenilor sovietici. Atmosfera greoaie, mişcarea lipsită de ritm, secătuirea sensurilor satirico-dramatice ale piesei caracterizează, în primul rînd, regia acestui spectacol (Gh. Cheţa). Evoluţia fragmentară a interpreţilor, în funcţie de cupluri sau apariţii „solistice", individuale, este a doua trăsătură a spectacolului, contribuind la derutarea spectatorului, lipsit astfel de posibilitatea înţelegerii limpezi a acţiunilor eroilor. Lipsa de armonizare, de fuziune a situaţiilor şi caracterelor, într-o viziune unitară, ordonată şi orientată în jurul mesajului ideologic, a fărîmiţat spectacolul în momente „revuistice", decupate mai mult sau mai puţin forţat, cu mai multă sau mai puţină adresă. Aceasta, în funcţie exclusiv de interpreţi. Căci, din păcate, problema interpretării, în spectacolul *Viori de primăvară*, se pune numai în raport cu realizările şi posibilităţile individuale ale actorilor, şi nu în raport cu omogenitatea scenică colectivă, organizată (cum ar fi trebuit să fie). De pildă, cuplul de talentați și verificați actori de comedie Nineta Gusti și Gh. Trestian (Alevtina Nikolaevna și Anton Antonovici), valoroși în sine, s-au realizat într-un comic copios, dar în afara sensurilor generalizatoare ale comediei. Aceasta, în ciuda faptului că Gh. Trestian a compus cu discreție silueta unui fost director, rupt de viață și... readus la realitate, și că prezența scenică suculentă a Ninetei Gusti a înviorat de multe ori tensiunea scăzută a spectacolului. Pe aceleași coordonate solistice s-au mai remarcat: Elena Nica-Huzum, o Katia Doțenko autentică, interpretată spontan, firesc, și Lia Pop Fărcășan (a doua în distribuție în rolul Mașei, a cărei prezență a conferit eroinei o plină de prospețime gravitate copilărească, în fața primelor întrebări ale vieții. Lucian Dinu (Kinjalov) creionează cu conștiinciozitate figura unui pseudointelectual, dar mișcarea lui de unul singur prin scenă e de multe ori artificială (aceasta ține de neajunsurile generale ale spectacolului). O lipsă similară s-a vădit în jocul altor interpreți, mai bine zis, al „cuplurilor", ca de exemplu Geo Maican-Aglae Metaxa (inginerul Varvaruk și artista Maximova), care au simplificat datele rolurilor, comunicînd din profilul moral al eroilor, cu precădere, nervozitatea unor îndrăgostiți vîrstnici, siliți să se întîlnească pe furiș, dar foarte puțin din complexitatea raporturilor sociale și a problemelor de educație, de creație, de muncă profesională, existente în text și în preocupările personajelor. La fel s-au comportat în fața rolurilor și tinerii actori Dumitru Rucăreanu-Mariana Vincze (Goșa și Mașa). În rolul tînărului inginer, care dezamăgește prima dragoste a unei adolescente prin uscăciunea lui sufletească și incapacitatea de a visa, de a se dărui, D. Rucăreanu a dovedit o inexplicabilă lipsă de efort artistic, o neîngăduită indiferență față de parteneri. Iar rigiditatea seacă a Marianei Vincze (prima în distribuție în rolul Mașei), falsa ei grație și candoare au diformat profilul micii eroine a lui Stein, o fată înflăcărată, visătoare, entuziastă. Forțat, lipsit de lirism și umor, a creionat George Sion figura scriitorului Șahmatov, neizbutind să închege linia de conduită a personajului, care avea pe deasupra și sarcina povestitorului piesei. Și ca să încheiem lista acestei distribuții, amintim pe Dorin Moga (Andrei), limitat la rostirea uscată și incoloră a unui text ce trebuia să schițeze un suflet cinstit și un caracter luminos, și C. Guriță (unchiul Mișa), care și-a colorat revuistic, în spiritul concepției regizorale, apariția și evoluția sa scenică.

La punerea în scenă, secătuită de fantezie, și la atmosfera lipsită de haz autentic și vioiciune, a contribuit și scenografia (Lidia Iovănescu), corectă dar neinspirată. Împreună cu aceasta, regia insuficient însuflețită și adîncită, ca și lipsa de autosupraveghere a actorilor au umbrit pînă la alterare mesajul luminos al piesei: frumusețea morală a oamenilor sovietici, dăruiți cu pasiune muncii de construire a societății comuniste.

M. I.

„LITURGHIA DE LA MIEZUL NOPȚII" DE P. KARVAS

Teatrul „C. Nottara"

Data premierei: 8 mai 1960. Regia: Mihai Raicu. Decoruri: Adriana Leonescu. Costume: Eugenia Bassa-Crîșmaru. Distribuția: Chiril Economu (Valentin); Francisca Cristian (Vilma); Jean Lorin și V. Plătăreanu (Marian); Mihai Dogaru (Diurko); Victoria Gheorghiu și Consuela Roșu-Darie (Angela); Dinu Ianculescu (Palo); Leopoldina Bălănuță (Katia); Tudorel Popa (Brecker).

Evocînd anii nu prea îndepărtați ai celui de al doilea război mondial, scriitorul cehoslovac Peter Karvas denunță în *Liturghia de la miezul nopții*, atitudinea de compromis — în fond trădătoare — a micii burghezii și stabilește, pe un plan mai larg, răspunderea tuturor acelora care au facilitat politica criminală a naziștilor, participînd direct sau indirect la înfăptuirea ei.

Autorul se dovedește astfel a fi preocupat de gravele probleme ale contemporaneității, atrăgînd, într-un anume fel, atenția asupra primejdiei reînvierii fascismului.

Virtuos portretist dramatic, Karvas redă cu profunzime chipurile cîtorva reprezentanți ai micii burghezii slovace, surprinși în atitudini diferite. Lașitatea și ipocrizia pe care le dovedesc în timpul ocupației hitleriste, Valentin Kubis și Vilma, soția sa; caracterul josnic al trădătorului Marian, fiul lor; pescuitul în apă tulbure pe care încearcă să-l practice Palo, ginerele Kubisilor, sînt caracteristice pentru acei reprezentanți ai micii burghezii din Cehoslovacia, care, departe de a avea o atitudine activ protestatară față de ocupanții naziști, au mijlocit sau au devenit, într-un fel sau altul, complici la crimele acestora. Personajele amintite sînt surprinse într-un moment de răscruce, atunci cînd cerul sub care trăiau devenise amenințător. „Rușii sînt la Saha“, semnalul de alarmă pe care-l dă bătrînul Valentin, este sinonim cu: „se apropie ceasul cînd va trebui să răspundem“. Teama de răspundere, care-i paralizează și-i face incapabili să gîndească la altceva decît la găsirea de justificări pentru ceea ce au făcut sau nu au făcut în anii ocupației și ai războiului, este canavaua pe care se brodează profilurile personajelor și acțiunea piesei. Biografiile morale ale Kubisilor capătă relief, mai ales cu prilejul chinuitoarei dileme („dacă dau de el aici, ne ucid pe toți“, „dacă nu-l salvăm, ne ucid partizanii“), care se naște în urma sosirii neașteptate și nedorite a partizanului Diurko, fiul cel mai mic, singurul om integru din această familie. Încercările de a ieși din impasul care se ivește în urma executării lui Diurko de către fasciști (pentru a cărui trădare sînt răspunzători toți ceilalți membri ai familiei), ca și eforturile de a-și procura „acțiuni“ de luptători constituie celelalte situații dramatice prin intermediul cărora se întregesc contururile personajelor.

Scenă finală în care apar Francisca Cristian (Vilma), Dinu Ianculescu (Palo), Leopoldina Bălănuță (Katia) și Victoria Gheorghiu (Angela).

Liturghia de la miezul nopții este o piesă demascatoare, în care se simt, în spatele fiecărei situații și replici, oprobriul și dezgustul autorului față de spiritul mic-burghez. S-ar putea spune, pe bună dreptate, că piesa lui Karvas este întrucîtva sumbră, că lasă un gust amar (și aceasta, în primul rînd, în urma faptului că personajele pozitive au o prezență redusă și nu izbutesc, din această cauză, să ofere în piesă o perspectivă luminoasă, optimistă). Nu poți contesta însă că ea invită la meditație, la o participare activă a spectatorului la dezbaterea adusă pe scenă. Pus în scenă de regizorul Mihai Raicu, spectacolul Teatrului „C. Nottara“ se remarcă prin ținuta sa sobră și prin claritatea cu care au căpătat viață situațiile dramatice și personajele din piesă. Limitîndu-se la un cadru scenografic sumar (dar nu lipsit de sugestivitate), regizorul și-a îndreptat atenția în transmiterea mesajului mai cu seamă asupra jocului actorilor. Stăpîni pe scenă, interpreții s-au mișcat în voie, urmăriți îndeaproape de fasciculele de lumină ale reflectoarelor care au subliniat cu consecvență accentele dorite de regizor.

Chiril Economu a compus cu artă chipul lui Valentin — acru, ursuz, cu instincte și temeri de avar —, relevînd în primul rînd, ca pe o trăsătură dominantă, lașitatea și apoi eforturile desperate ale acestuia de a-și dovedi sieși și celorlalți, în pofida probelor contrarii, că este un om cinstit. Palo, „creierul rece“ al familiei, depozitarul prudenței, care meditează cu mai mult calm asupra salvării sale și a celorlalți, a găsit în Dinu Ianculescu, un interpret inteligent, atent la detalii, care a surprins și redat limpede trăsăturile de esență ale personajului. În interpretarea lui Jean Lorin, trecerile de la atitudinea cinică a lui Marian la stările lui cvasidemențiale au fost de asemenea bine conduse, echilibrate.

Efortul compoziției (evident, pe alocuri) și ostentația în relevarea trăsăturilor de caracter ale personajului au făcut ca Francisca Cristian să nu ajungă decît la o reușită parțială în interpretarea rolului Vilmei. La un rezultat asemănător a ajuns și Victoria Gheorghiu, a cărei gestică agitată nu s-a dovedit îndeajuns a fi expresia unei corespunzătoare tensiuni lăuntrice, și nici îndeajuns de grăitoare pentru a depăși calitatea unei schițe destul de incerte a Angelei, soția lui Palo.

Diurko și Katia — singurele personaje care aruncă o rază de lumină în această „împărăție a întunericului“ — au fost interpretate de Leopoldina Bălănuță și Mihai Dogaru, doi dintre cei mai tineri actori ai teatrului. Aceștia au căutat să releve prospețimea morală a personajelor și capacitatea lor de a se dărui unei cauze nobile, dar (poate și datorită textului, mai vitreg în ce-i privește) n-au izbutit să ajungă efectiv la vibrația unei poezii tonice, optimiste. În crearea rolului Katiei, Leopoldina Bălănuță ar fi trebuit, credem, să însoțească suavitatea și candoarea ingenuă a primelor ei apariții cu unele trăsături mai ferme, pentru a sugera din vreme, perspectiva evoluției personajului și, în orice caz, pentru a argumenta artistic apariția ei laconic-combativă din final.

Un loc aparte în galeria de tipuri ale piesei lui Karvas îl ocupă locotenentul nazist Brecker. În rezolvarea scenică a acestui personaj, dificultatea de seamă era aceea de a fi inedit (am văzut pe scenă, și mai ales pe ecran, o galerie întreagă de personaje similare). Tudorel Popa l-a compus cu subtilitate și efectivă originalitate. Rigid, dar și onctuos, cu mișcări calculate menite să reliefeze automatismul gîndirii personajului ; rostindu-și replicile cu voce seacă și aspră, dar alternîndu-le cu afabilitate, împletind zîmbetul disprețuitor, perfid, și aerul de superioritate, cu privirea suspicioasă, interpretul nu a neglijat — pentru a realiza o imagine complexă, cuprinzătoare — să sugereze prin cîteva tușe fine, vestigiile unei sensibilități care alcătuiesc o viață afectivă rudimentară, dar care nu contrazic, ci, dimpotrivă, vin să sublinieze trăsăturile odioase ale chipului lui Brecker. Cele cîteva note satirice din interpretarea sa, reliefînd bravura de paradă, rizibilă, a lui Brecker, au întregit portretul realizat cu adevărată măiestrie.

În general, un spectacol de ținută, care confirmă posibilitățile valoroase ale colectivului Teatrului „C. Nottara“.

Ilie Rusu

„VLAICU ŞI FECIORII LUI" DE LUCIA DEMETRIUS

Teatrul de Stat din Piatra Neamţ

Premiera : 12 aprilie 1960 Regia : Gabriel Negri. Decoruri şi costume: Ştefan Georgescu. Distribuţia : Cornel Nicolescu (Vlaicu) ; Coca Ştefănescu (Ana) ; Al. Mitea (Toma) ; Vasile Ichim (Toader) ; Andrei Ionescu (Mitru) ; Constantin Constantin (Andrei) ; Ileana Stana-Ionescu (Ilinca) ; Adria Almăjan-Pamfil (Fira) ; Nic. Fălcuşan (Zamfir) ; Suzea Zamfir (Tinca lui Băluţă).

Piatra Neamţ are un teatru tînăr, înfiinţat abia de doi ani şi care este prima instituţie stabilă, de acest fel, în istoricul orăşelului patriarhal pînă mai ieri, dar în care se simte azi clocotul unei aşezări industriale. Dacă mai e nevoie să amintim, Săvineştii sînt la doi paşi, aproape o prelungire a Pietrei, iar pînă la Bicaz e cale de un ceas. Nu spun acest lucru în mod accidental, ci pentru că, din punct de vedere al vieţii şi orientării activităţii scenei de aci, faptul acesta imprimă o anume linie de profil, obligînd la un repertoriu care să satisfacă cu precădere exigenţele publicului alcătuit din oamenii muncii de la Combinatul industrial din Săvineşti, de la Bicaz, ca şi din celelalte unităţi industriale, mai mari, mai mici, sau cooperatiste, din localitate şi din împrejurimi.

E drept că pentru locuitorii din Piatra Neamţ, un teatru cu un repertoriu mai variat şi cu reprezentaţii cotidiene este un lucru nou, pe care mulţi nu-l visaseră, cum tot de domeniul visului ar fi putut să le pară altora, aşezarea aci a uneia din cele mai moderne industrii, în vecinătatea unui orăşel ce părea definitiv rezervat pensionarilor. De aci, nevoia de a creşte publicul, spre a face din el un spectator asiduu legat de teatru, îmbogăţindu-şi viaţa din viaţa scenei, stabilind contactul strîns cu aceşti oameni noi care au început să simtă azi o poezie nouă şi să trăiască în ritmul maşinilor colosale, fie la Bicaz, fie la Săvineşti.

În cei doi ani de la înfiinţare, teatrul din Piatra Neamţ şi-a făcut cunoscută prezenţa în regiune şi în oraş, dar nu a ajuns să devină un adevărat pivot al vieţii culturale de aici.

Acest lucru va trebui urmărit în procesul de creştere ce are loc şi asupra căruia va trebui să se vegheze cu grijă, pentru ca teatrul să nu se dezvolte într-un ritm mai lent decît viaţa din jurul lui şi să apară astfel cîteodată — mai des sau mai rar — depăşit de aceasta. Cum depăşit ca spirit şi înţelegere a unei realizări scenice mi s-a părut, cu cîteva luni în urmă, spectacolul cu piesa lui Simonov, *Poveste de iubire,* atît de prăfuit, încît l-ai fi crezut a fi al unui teatru de acum 50 de ani, şi atît de inert, încît eram curios să ştiu dacă în acest colectiv există şi tineri.

Am vrea să recomandăm deci teatrului dintre Bicaz şi Săvineşti să se preocupe de aci înainte mai stăruitor de alcătuirea repertoriului şi de transpunerea lui scenică într-un spirit şi la nivelul adecvat menirii lui. Lista de piese va trebui să fie bazată pe lucrări de o puternică actualitate, care să răspundă problemelor celor mai directe ale constructorilor unor atît de importante obiective industriale, oameni pentru care activitatea de fiecare zi înseamnă adevărate acte de eroism în muncă, iar aspiraţia spre cultură — o necesitate indispensabilă.

În realizarea spectacolului, regizorul Gabriel Negri nu s-a pierdut în probleme de amănunt, preferind să meargă, prin caracterizări clare, spre conflictul real al piesei : *lupta între două concepții, individualistă și colectivistă*. Evident, pe scenă nu se dă o luptă ușoară, iar la final, Vlaicu, cu rămășițele lui încă puternic individualiste, apare ca un om definitiv cîștigat pentru o cauză dreaptă. Este aci meritul interpretului Cornel Nicolescu — un actor tînăr care-și dovedește cu acest prilej maturitatea artistică, într-un rol de abilă compoziție — de a-i fi conferit lui Vlaicu trăsăturile de caracter care să reflecte tot zbuciumul lui interior, ascuns sub o încăpățînare aproape ostentativă, pe care o opune celor din jur. Actorul a înțeles să meargă la *problema* personajului și nu la pitorescul lui, care ar fi putut, eventual, să fie neconvingător sau poate contrar mesajului piesei. Interpretul și-a caracterizat personajul în linii ferme, l-a realizat la vîrsta acestuia, fără să simțim deloc efortul compozițional depus de actor. Totul a fost făcut cu artă și discreție.

Opusul lui Vlaicu, în piesă, este bătrînul Toader, chiabur înrăit, viclean și nu lipsit de o anume complexitate ce justifică puterea lui de înrîurire asupra unora. Într-un asemenea rol de compoziție, Vasile Ichim a dovedit adesea chiar măiestrie și bun gust, nelăsîndu-se tentat de șarjă, care ar fi demascat personajul înainte de vreme, schematizîndu-l prin aceasta, făcîndu-l în același timp și mai puțin veridic. Armonia compoziției actoricești a făcut din Toader un adevărat tip de chiabur. Andrei Ionescu a adus fără greutate pe scenă chipul luminos al lui Mitru, fiul cel mare al lui Vlaicu, tînăr cu concepții înaintate, elementul ce deschide celorlalți perspectivele vieții noi, în timp ce Al. Mitea a făcut din Toma o victimă a unei false credințe în valoarea bogăției și a moștenirii de averi în viața țăranului. Coca Ștefănescu, Constantin Constantin, Ileana Stana-Ionescu, Adria Almăjan-Pamfil, N. Fălcușan și Suzea Zamfir au realizat cu autenticitate o galerie de personaje, în portretizarea cărora autoarea piesei n-a stăruit prea mult. Decorul (Ștefan Georgescu), fără să fie lipsit de valori artistice, poartă vina de a nu fi diferențiat *net* interiorul unei case de țăran încă individualist (Vlaicu) de al unuia colectivizat (Mitru), ceea ce nu-l ajută pe spectator să realizeze, și sub acest aspect, în ce constă schimbarea de viață pentru care pledează piesa.

Pe drumul dintre Bacău și Piatra Neamț, dacă îți arunci ochii chiar și numai fugar, în dreapta și în stînga, ți se arată foarte masivă prezența noului, în acele nesfîrșite șiruri de locuințe țărănești tip, evoluate și plăcute, cu antene de radio și televiziune, cu cerdacuri inundate de flori, care găzduiesc o viață nouă. Să nu le fi văzut oare pictorul-scenograf ?

M. Al.

Meridiane

Problemele regiei în discuţia oamenilor de teatru sovietici

II

Dezbaterea iniţiată de revista „Teatr" în problemele regiei contemporane continuă, aducînd noi puncte de vedere şi luări de poziţie ale oamenilor de teatru sovietici. În paginile revistei se ridică probleme ale regiei contemporane şi tehnicii scenice, ale profilului teatrului, ale formelor de expresie scenică în redarea vieţii cotidiene, se pledează pentru profunzimea ideilor şi sentimentelor în spectacole.

N. Akimov:

> „Regizorul să nu aştepte naşterea unei dramaturgii noi, cu totul şi cu totul contemporane, iar dramaturgul să nu-şi amîne căutările creatoare, pînă la creşterea deplină a regiei sovietice. Indiferent de unde vine impulsul, fiecare pas să contribuie la progres, la înflorirea unui teatru sovietic, nou, al secolului XX."

Dintru început, regizorul leningrădean atrage atenţia oamenilor de teatru asupra necesităţii stabilirii unor poziţii regizorale comune în această discuţie, care să permită tragerea unor concluzii practice imediate. Akimov ridică, într-o primă ordine de idei, problema pericolului pe care-l prezintă în teatru epigonismul. Referindu-se la viabilitatea sistemului creator al lui Stanislavski, el arată că în practica teatrală, unii „elevi“, apropiaţi marelui regizor, îi denaturează învăţătura prin bucherism, pe cînd alţi artişti privesc în mod creator sistemul şi duc mai departe arta teatrală sovietică. Refuzînd teoretizările apriorice, riscante, ale meritelor unui sistem faţă de altul, Akimov declară: „Sînt adeptul coexistenţei paşnice a diverselor sisteme teatrale, sisteme la fel de credincioase principiilor realismului socialist şi la fel de credincioase intereselor poporului sovietic.“ Considerînd particularităţile artei teatrale şi rolul teatrului astăzi, Akimov reaminteşte cîteva din atributele sale esenţiale, pentru a conchide: 1) Teatrul, ca sinteză a mai multor arte, posedă toate mijloacele necesare pentru ca forma sa de expresie, spectacolul, să aibă o deplină acţiune înrîuritoare. 2) Spectacolul se realizează prin cele două elemente esenţiale ale teatrului: scena, actorii şi accesoriile tehnice, pe de o parte — spectatorii şi reacţia lor la spectacol, de cealaltă parte; însuşirea cea mai pregnantă a artei teatrale constă în faptul că spectatorii o privesc în colectiv, simultan. Căci opera de artă a cărei bază este creaţia actorilor se naşte în prezenţa şi cu sprijinul spectatorilor, în decursul spectacolului.

Demonstrînd că teatrul de azi este creat în eforturile colectivului teatral şi pledînd pentru importanţa funcţiei de regizor — cel ale cărui program şi metodă de creaţie sînt acceptate de majoritatea covîrşitoare a colectivului —, Akimov combate dictatura acestuia, care transformă organismul creator într-un mecanism apt să întruchipeze doar ideile regizorului, supremaţie care a adus artei rezultate sclipitoare, dar niciodată un teatru de artă. Referindu-se la ţelurile cunoscute ale artei teatrale în condiţiile orînduirii socialiste, N. Akimov precizează că în realizarea acestor ţeluri trebuie să se ţină seamă de individualitatea, de profilul fiecărui teatru. Un capitol întreg, intitulat „Despre spiritul contemporan“, dezbate caracterul tehnicii scenice şi teatrale, care condiţionează, în însemnată măsură, stilul spectacolului contemporan. „Stilul artei unei epoci este determinat prin toate caracteristicile acestei arte, prin conţinutul ei, prin formele ei de expresie, prin locul pe care-l ocupă în societatea timpului său.“ La acest capitol al relaţiilor artei cu stilul şi spiritul epocii, Akimov se opreşte cu precădere asupra importanţei utilizării acelei tehnici caracteristice epocii date şi care reprezintă ultimele ei realizări. N. Akimov acordă o importanţă deosebită aspectelor tehnicii scenei, arătînd că tehnica nouă oferă o posibilitate practică pentru apariţia acelor lucrări considerate opere caracteristice pentru o epocă anumită. „În arta teatrală, artă prin excelenţă sintetică, participă şi alte arte ale timpului respectiv.“ După părerea lui Akimov, arhitectura sălii şi scenei de teatru, care are un rol atît de important, nu răspunde cerinţelor epocii noastre. Ea a rămas mult în urmă faţă de exigenţele teatrului zilelor noastre. „Iar o arhitectură rămasă în urmă, o tehnică veche de 50 de ani nu ajută, ci, dimpotrivă, dăunează spectacolului contemporan.“ Dincolo de problemele tehnicii teatrale, articolul lui Akimov acordă o mare însemnătate aspectelor concrete ale muncii în teatru. Relaţiilor creatoare dintre conducătorul teatrului şi trupă, dintre regizor şi colectiv, problemelor organizării turneului, ca şi judicioasei repartiţii a trupei pentru o eficienţă reală a spectacolelor, Akimov le dedică un capitol întreg. Oamenii de teatru sovietici, arată regizorul, trebuie să se preocupe intens de viitorul teatrului. „O artă teatrală măreaţă se va putea construi doar dacă fundamentul ei va fi pus în prezent.“ În încheierea articolului, Akimov spune: „Regizorul să nu aştepte naşterea unei dramaturgii noi, cu totul şi cu totul contemporane, iar dramaturgul să nu-şi amîne căutările creatoare, pînă la creşterea deplină a regiei sovietice. Indiferent de unde vine impulsul, fiecare pas să contribuie la progres, la înflorirea unui teatru sovietic, nou, al secolului XX.“

Ruben Simonov:

„Elevii lui Stanislavski ar trebui să aibă în mod creator viziunea celor ce ne-ar fi învățat Konstantin Sergheevici astăzi."

Punctele de vedere ale lui Akimov au găsit un răspuns în articolul regizorului Ruben Simonov, intitulat „În centru se află actorul". Ruben Simonov, regizor al Teatrului „Vahtangov" din Moscova, precizează că pe el nu-l preocupă atît tehnica scenei, cît tehnica artei actoricești. „Cum trebuie să fie actorul de azi, care școală actoricească este caracteristică contemporaneității ?", se întreabă autorul. Subscriindu-și adeziunea la „triumviratul" [1] proclamat de Tovstonogov — dramaturg, actor, public —, Ruben Simonov adîncește în articolul său, problema actorului. Cea mai dăunătoare tendință în teatru — arată el — este aceea a fetișizării „trăirii", conform căreia e suficient ca un actor să „trăiască" rolul, pentru ca personajul, caracterul, să se creeze de la sine. Experiențele regizorale sînt eficiente numai paralel cu o corespunzătoare reeducare sau educare artistică a actorului. Regizorul Teatrului „Vahtangov" demonstrează pe larg că teatrul celor patru dimensiuni — care preocupă atît pe Akimov, cît și pe Ohlopkov —, fie că e realizat printr-o arenă de circ, fie prin elementele teatrului chinez, în orice caz, este de neconceput fără o piesă scrisă anume pentru el, în acest stil, fără actori educați în mod corespunzător. Problema profilului teatrelor își capătă, de asemenea, o tratare lărgită în acest articol. Analizînd particularitățile cîtorva teatre cunoscute, Ruben Simonov face unele considerații demne de interes : el arată, de pildă, că Teatrul M.H.A.T. a rămas pe vechile sale poziții, fiind un teatru cu un program tradițional. „Acest teatru se consideră și este considerat drept un continuator al metodei lui Stanislavski. Dar ar fi interesant de lămurit — spune regizorul — ce reprezintă sistemul lui Stanislavski *astăzi*.

Elevii lui Stanislavski ar trebui să aibă în mod creator viziunea celor ce ne-ar fi învățat Konstantin Sergheevici ***astăzi.***"

---

[1] Vezi „Problemele regiei contemporane în discuția oamenilor de teatru sovietici", „Teatrul" nr. 5/1960.

Referindu-se la Teatrul „Vahtangov", pe care-l conduce, Ruben Simonov cere oamenilor de teatru să-i judece specificul şi programul în funcţie de spectacolele lui reprezentative, ca : *Poveste din Irkutsk, Oraşul visurilor noastre, Foma Gordeev, Marele Kiril, Filomena Marturano, Micile tragedii, Bucătăreasa* şi, într-o oarecare măsură, *Idiotul*. În caracterizările operate asupra cîtorva profiluri de teatre, Simonov arată că Teatrul Mic a acordat dintotdeauna o mare atenţie actorului, trebuind să rămînă şi astăzi un teatru al artei actoriceşti profund populare. Referindu-se la caracterul Teatrului „Maiakovski". strîns legat de ideile programatice şi experienţele regizorale ale lui N. Ohlopkov, Ruben Simonov consideră acest teatru deosebit de altele. „Totuşi, nu ne apare prea limpede poziţia artistică a lui Ohlopkov — spune el. Dacà, fiind elevul lui Meyerhold, el ar fi dezvoltat ideile dascălului său, aş înţelege o atare poziţie. Dacă ar fi avut loc o transformare radicală a concepţiilor lui regizorale şi el s-ar fi alăturat lui Stanislavski sau Vahtangov, şi aceasta ar fi de înţeles. Dar, mi se pare că ideile lui Ohlopkov despre realism şi „convenţie" nu sînt decît expresia şovăielilor sale între o poziţie şi alta."

Ruben Simonov acordă o importanţă deosebită problemei tineretului în teatru. El pretinde teatrelor o poziţie precis definită în faţa tineretului. „Acest tineret va juca în comunism. El trebuie să fie purtător a tot ceea ce e mai bun în arta noastră. Fiecare teatru trebuie să acorde o deosebită grijă modului în care educă schimbul de mîine." În încheierea articolului, Simonov arată că fiecare teatru, fiecare maestru al regiei, trebuie să aibă în jurul său o şcoală regizorală, capabilă să transmită ştafeta artei, generaţiilor viitoare.

***

În paginile revistei sovietice „Teatr" mai întîlnim semnătura lui B. Lvov-Anokim, regizor al Teatrului Central al Armatei Sovietice („Arta de a gîndi"), articol îndreptat împotriva inovaţiilor formale în regie şi pentru însemnătatea puterii de convingere a regiei autentice ; articolul lui D. Liubarski, regizor al Teatrului Regional din Kaluga („Într-o atmosferă creatoare"), care se referă la varietatea stilurilor în arta realismului socialist ; articolul Innei Soloviova („Despre demnitatea artei"), consacrat vodevilului şi pericolului reprezentat de aşa-zisele „piese uşoare" lipsite de idei, şi articolul regizoarei Teatrului Dramatic şi Muzical din Regiunea Osetină, Z. Britaeva („Ceea ce ne preocupă"), despre căile creatoare pe care merg şi trebuie să meargă teatrele popoarelor din U.R.S.S.

CONFLICT ŞI EROU

DEZBATERI DESPRE PROBLEMELE DRAMATURGIEI ÎN U.R.S.S.

Este un adevăr recunoscut că o rodnică dezbatere de idei nu se poate desfăşura decît pe temelia solidă a practicii, a unor fenomene ale realităţii, care să ofere material concret pentru feluritele poziţii ce se conturează în discuţie. Dezbaterea despre problemele actuale ale dramaturgiei sovietice, care a umplut timp de mai multe săptămîni zeci de coloane ale cunoscutului ziar sovietic „Literaturnaia Gazeta" şi care a culminat cu o plenară a conducerii Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S., şi-a datorat caracterul ei pasionat, interesul profund pe care l-a stîrnit în rîndurile oamenilor de teatru, tocmai faptului că a izvorît în mod firesc, ca o necesitate, din bogata viaţă teatrală sovietică, din multitudinea de fenomene ale unui intens proces creator. Pentru cei care au vizitat în ultimii ani Uniunea Sovietică — dar nu numai pentru ei, ci și pentru cei care urmăresc pur și simplu periodicele sovietice de specialitate — este pe deplin evident că, în momentul acesta, nu există în lumea întreagă o viață teatrală mai clocotitoare, mai efervescentă, cu o mai mare abundență de aspecte inedite, decît cea din țara în care se construiește comunismul.

Problemele esențiale ale dezbaterii au fost, de altfel, problemele centrale ale dramaturgiei : conflictul și eroul. Participanții au afirmat o dată în plus pozițiile fundamentale, de neclintit, ale realismului socialist. Dar nu numai atît. Pe baza fenomenului teatral contemporan, ei au adus — de pe pozițiile realismului socialist — un șir de lumini noi într-o serie de chestiuni complexe ale înfățișării pe scenă a conflictului și eroului de azi, din epoca construcției desfășurate a comunismului.

Discuția s-a aprins cu deosebire în jurul articolului lui G. Mdivani : „În pofida adevărului vieții“. Replicînd criticului A. Anastasiev, care arătase pe drept cuvînt că valoarea umană și socială a unor asemenea eroi ai realității contemporane, ca Valentina Gaganova, n-ar putea fi relevată într-o dramă decît în ciocnirea ascuțită cu reprezentanții vechiului, G. Mdivani afirma că o asemenea concepție „nu face decît să bareze acestor eroi calea spre scenă“, că în viață inițiatorii metodelor înaintate nu mai întîlnesc obstacole și că adevărata luptă se duce „în interior“, fiind de fapt un conflict de natură pur psihologică.

Ripostele date acestui punct de vedere, socotit că ar încerca să reînvie în altă formă vechea și demodata „teorie“ a lipsei de conflict, au fost numeroase și de prestigiu. Ele au venit din partea unor dramaturgi, critici și oameni de teatru renumiți și cu experiență. Relevînd succesul unor piese apărute în ultima vreme, ca Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov (care se joacă în trei teatre moscovite), Luptă inegală de V. Rozov (pe care o pregătesc două teatre din capitala sovietică), Bucătăreasa de A. Sofronov, Vara cerul e înalt de N. Virta, Fuga din noapte de frații Tur etc., participanții la discuție — atît în presă, cît și la plenară — au subliniat că el își are rădăcina tocmai în caracterul puternic, ascuțit, al conflictelor pe care le zugrăvesc, conflicte care oglindesc aspecte esențiale ale luptei dintre nou și vechi în societatea socialistă aflată în marș victorios spre comunism.

„Natura dramei — scria Victor Rozov — cere un conflict pasionant. Pentru ca o idee luminoasă să se impună, trebuie să triumfe într-o luptă deloc ușoară cu forțele care i se opun...“ Demne de interes sînt de asemenea reflecțiile lui Rozov cu privire la viziunea individuală a dramaturgului asupra conflictului : „...Eu consider conflictele posibile pentru transpunerea în dramă pe drept cuvînt inepuizabile. Căci conflictele sînt văzute de fiecare autor în mod individual : ceea ce pentru unul nu prezintă absolut nici un interes dramatic, pentru altul este chestiune de viață și de moarte. Îmi amintesc foarte bine cum mulți dintre tovarășii mei dramaturgi, cînd le-am povestit subiectul piesei Într-un ceas bun !, mi-au spus că ei nu văd posibilă scrierea unei asemenea piese, deoarece subiectului îi lipsește conflictul.“

Într-un interesant interviu acordat ziarului „Literaturnaia Gazeta“, Leonid Leonov spune un cuvînt plin de greutate în această problemă : „Ar merita să arătăm că sînt deosebit de primejdioase pentru teatre discuțiile despre faptul că eroul nostru a atins un asemenea grad înalt de puritate, o asemenea transparență de cristal, încît uneori el pare că încetează să corespundă celui pe care-l cunoaștem în realitate. În această viziune se reflectă necunoașterea vieții, tocmai într-o vreme ca a noastră cînd în modul cel mai nemijlocit și pasionat se ciocnesc noul și vechiul, bunul și răul. Eu personal bănuiesc că, în spatele afirmației unora, precum că conflictele s-ar fi epuizat, se ascunde pur și simplu lipsa de pricepere (dacă nu chiar neprincipialitate) a respectivelor persoane de a cuprinde, a contura, a introduce în ramele unor formule psihologice precise procesele sufletești extrem de complexe care se petrec în zilele noastre. Toată chestiunea stă în faptul că noi ne îndepărtăm de aritmetica îngustă de ieri, cu ajutorul căreia ne-am obișnuit să măsurăm realitatea, și intrăm undeva într-un spațiu al numerelor imense și al ideilor mari (deoarece sînt atotcuprinzătoare).“

În cadrul plenarei, dramaturgul armean G. Borian a adus o valoroasă contribuție la definirea naturii conflictului dramatic în viața contemporană sovietică, subliniind deosebirea dintre *noțiunile de divergență și conflict, care uneori se încurcă în practica dramaturgică: „Divergențele, chiar și cele mai ascuțite — a spus G. Borian — nu pot deveni temeiuri pentru conflicte dramatice, dacă pe scenă se ciocnesc numai puncte de vedere și nu caractere. Asemenea divergențe pot fi doar* pretexte ale conflictului, *dar nu* însăși esența lui.“

Chemarea pe care a lansat-o plenara dramaturgilor — prin cuvintele raportorului său, Afanasii Salînski — a fost clară și însuflețitoare: cît mai departe de dogme! Salînski a subliniat că natura conflictului contemporan este atît de complexă, multiformă și felurită, încît în nici un caz, nu poate fi definită pornind de la scheme pur raționale. Studierea profundă a vieții — iată cheia redării unor conflicte cît mai caracteristice epocii!

Firește că discuția în jurul eroului s-a purtat în strînsă legătură cu dezbaterea despre conflict. Sînt, în fond, două aspecte indisolubile ale dramaturgiei realist-socialiste. Eroul dramaturgiei sovietice — au arătat cei mai mulți dintre participanții la discuție — nu poate fi altul decît „omul simplu și mare“. „Forța omului nostru — a remarcat dramaturgul Iurii Gherman — constă în orientarea hotărîtă a intelectului său, în puterea ideilor sale, în armonia lor, în frumusețea unei vieți îndreptate spre un țel măreț, în limpezimea gîndirii. Este oare prezentă în operele noastre această încordare intelectuală a eroului? Nu întotdeauna.“

L. Șeinin, încercînd să dezvăluie în ce constă „secretul“ succesului de care se bucură piesa lui Arbuzov, Poveste din Irkutsk, *a spus la plenară următoarele: „Consider că în această piesă Arbuzov a izbutit să ne aducă în formă artistică gîndul profund omenesc că fiecare om poate deveni mai bun decît a fost ieri, dacă-i acorzi încredere, dacă ești pătruns de încredere în posibilitățile uimitoare ale inimii omenești, dacă-l ajuți pe om să devină mai pur, mai luminos.“*

Zadarnică ne-ar fi strădania de a epuiza într-un articol întreaga bogăție de probleme de care s-a ocupat această rodnică dezbatere cu privire la dramaturgia sovietică contemporană. Însăși această bogăție este semnul cel mai elocvent al vitalității și profunzimii unei dramaturgii care-și îndeplinește cu cinste rolul său înaintat în strălucitul ansamblu al literaturii realist-socialiste.

Victor Bîrlădeanu

TEATRUL UNOR NAŢIUNI TINERE LA TEATRUL NAŢIUNILOR

Cea de a șasea stagiune a Teatrului Națiunilor, desfășurată anul acesta pe scena Teatrului „Sarah Bernhardt“ din Paris, a avut o culoare deosebită față de cele precedente. Din țările europene s-au remarcat (cu un mare succes) Berliner Ensemble cu spectacolele *Ascensiunea lui Arturo Ui* și *Mama* de Bertolt Brecht, apoi colectivul polonez al teatrului din Gdinia, cu binecunoscuta piesă a lui Leon Kruczkowski, *Prima zi de libertate*, și (cu un eșec) ansamblul „Schauspielhaus“ din Düsseldorf, cu *Fedra*, în interpretarea tragedienei Maria Wimmer.

Stagiunea aceasta a Teatrului Națiunilor a stîrnit un deosebit interes, căci, pe lîngă demonstrația artistică a companiilor teatrale mai sus-pomenite (în general, cunoscute ca stil și valoare), și-au dat concursul și o seamă de ansambluri prea puțin știute, dacă nu total ignorate pînă azi. E vorba, anume, de ansamblurile, de dramaturgia și modalitățile artistice cultivate de teatrele din unele țări ale Asiei, Africii și Americii Latine, multe din ele abia eliberate din apăsarea colonialistă. Aceste ansambluri au prezentat spectacole care, departe de a fi stîrnit interesul doar pentru așa-zisa culoare exotică, s-au impus ca efective valori culturale. Printre ele, vrednice de notat sînt: Teatrul Popular de Artă din Brazilia, Teatrul Experimental din Cali (Columbia), trupa dramatică Arta Națională din Teheran, Centrul Marocan de Artă Dramatică, ansamblurile naționale din Mali și Coasta de Fildeș.

Mare parte dintre aceste trupe se află abia în stadiul unor forme embrionare de expresie scenică-teatrală, în înțelesul european al cuvîntului. Este de pildă cazul ansamblului Coastei de Fildeș și al celui din Mali, care au înfățișat scene ale vieții cotidiene a satelor din inima Africii în sugestive tablouri de folclor coregrafic și muzical.

Teatro Popular de Arte (Teatrul Popular de Artă) din Brazilia, de asemenea, a surprins publicul cu un spectacol, în același timp frescă și foileton, de o suculentă substanță folclorică: *Gimbo* de Gian-Francesco Guarnieri. Piesa atacă o problemă arzătoare în țara de origine a autorului ei: problema renumitelor *favelas* (barăci alcătuite din scînduri și cutii vechi de conserve), care se înalță pe colinele din jurul orașului Rio de Janeiro. Ea înfățișează, cu mare plasticitate, mizeria în care sînt nevoiți să trăiască locuitorii acelor barăci, starea morală și culturală decăzută în care sînt ținuți, tributul greu pe care ei îl plătesc ignoranței, superstiției, promiscuității, dar și stăruitoarele năzuințe spre puritate și prietenie care-i animă, dorul de viață liberă și bucuria de a trăi, care izbucnesc la fiecare ocazie în cîntece și în ritmul îndrăcit al sambelor. Pusă în scenă de Flavio Rangel și interpretată cu naturalețe și o neobosită spontaneitate de un grup de interpreți, dintre care trebuie citați în mod deosebit Maria della Costa și Sebastiao Campos, spectacolul *Gimbo* a oferit spectatorilor un edificator model al teatrului popular brazilian. Alături de spectacolul dat de colectivul polonez al teatrului din Gdinia cu *Prima zi de libertate* de Leon Kruczkowski, spectacolul brazilian a fost cel mai apreciat, atît de critica de specialitate, cît și de marele public.

Teatrul Experimental din Cali (Columbia) a prezentat două piese ale unor tineri autori: *La dreapta lui Dumnezeu* de Enriquo Buenaventura și *Povești de povestit* de Osvaldo Dragun. Buenaventura s-a inspirat dintr-o veche legendă populară. Folosind fabula și personajele legendei, el a reușit să trezească, în pofida aparentei naivități a acțiunii, interesul spectatorilor, datorită nu numai virtuților ei poetice, ci îndeosebi problemelor actuale ale societății capitaliste pe care, metaforic, le dezbate: problemele binelui și răului, bogăției și sărăciei.

Cea de a doua piesă, construită pe o serie de mici scenete, denunță și ea diversele forme ale exploatării la care sînt supuși muncitorii din America Latină. Condus de Buenaventura, Teatrul Experimental din Cali a înregistrat în ultimii ani în America de Sud frumoase succese, jucînd piese de Molière, Cehov, Shakespeare, Cervantes; el urmărește, însă, în primul rînd, să creeze o artă specific columbiană, iar spectacolele prezentate în cadrul ultimei stagiuni a Teatrului Națiunilor trebuie privite și în lumina acestui țel.

Trupa dramatică Arta Națională din Teheran s-a prezentat cu piesa *Privighetoarea pribeagă* de Ali Nasirian, al cărei subiect este împrumutat de la o veche legendă persană, cunoscută și în folclorul altor țări. *Privighetoarea pribeagă* este (după cum remarcă unii critici) o piesă ciudată, plină de pasiuni, care amintește mult de *Fedra* lui Racine, numai că eroina dramaturgului persan este mai crudă, mai perfidă și mai sîngeroasă decît aceea a clasicului francez.

Centrul Marocan de Artă Dramatică, condus de Albert Botbol, a dat viață pe scena pariziană unei povești populare, intitulată *Papucii fermecați*. Spectacolul, în care alternează cîntece și dansuri folclorice, a fost socotit sub nivelul celor prezentate în stagiunile precedente: în 1957, *Vicleniile lui Johat* (adaptare arabă după binecunoscuta comedie a lui Molière) și *Măturătorii*; iar în 1958, adaptarea în araba literară a lui *Hamlet* și o altă operă de expresie autohtonă, în araba dialectală.

Teatrele din Teheran, Maroc, ca și cel din Columbia (ca să nu vorbim de cele din Mali sau Coasta de Fildeș), sînt teatre tinere, în plină devenire. Ele apar pentru întîia oară în mișcarea teatrală mondială.

P. B. M.

I. P. 2, c. 2481

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Turneul „VIEUX COLOMBIER"

Sus: scenă din „Războiul Troiei nu va avea loc" de Jean Giraudoux (Georges Descrieres, Genèvieve Brunet și Madeleine Sologne); *mijloc:* Michel Herbault și Genèvieve Brunet, în aceeași piesă; *stînga, jos:* Suzanne Flon în rolul Ioanei d'Arc din „Ciocîrlia" de Jean Anouilh; *în medalion:* scenă din „Ciocîrlia" (Michel Bouquet și Suzanne Flon).